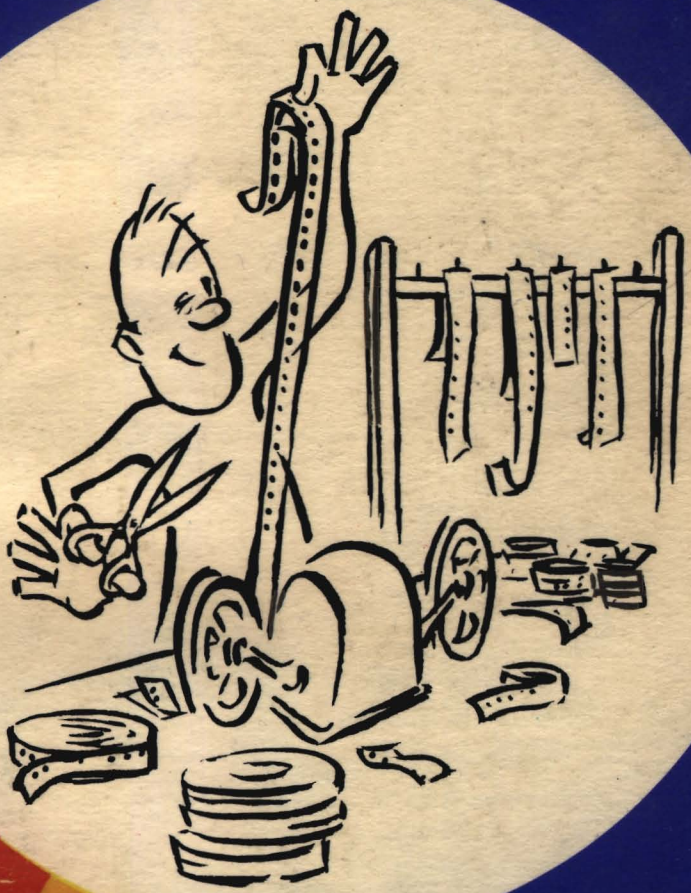
AUREL MÂŞCĂ ADINA GEORGESCU OBROCEA

MONTAJUL DE FILM



PREFAȚĂ

Despre montaj s-a scris destul de puțin în literatura de specialitate. Este o problemă complicată și complexă. Ne-am permis de aceea cu mult curaj să realizăm această carte, care să umple golul existent, mai ales în țara noastră, și să explice unele fenomene ale creației artistice legate de operațiunea de montaj.

Problema cea mai importantă în montaj constă în asigurarea continuității acțiunii. Desigur că aceasta depinde de felul în care este decupat filmul și este respectat decupajul la filmare, deoarece în timpul montajului nu se poate modifica în mod esențial conținutul unui cadru. Continuitatea asigură succesiunea corectă a fiecărui cadru, dar și locul exact unde trebuie tăiat, pentru a trece cursiv la cadrul următor.

Stabilirea momentului de montaj cere o mare experiență, dar și mult simț artistic. Legarea a două cadre ridică și problema racordurilor, care sînt explicate și din punct de vedere teoretic dar și practic.

De asemenea, în lucrare se explică ceea ce înseamnă timpul și spațiul în cinematografie și care sînt metodele de rezolvare practică a acestora, bazate pe experiența înaintașilor.

Mult discutata problemă a ritmului și comparația cu ritmul muzical este de foarte mare importanță în montaj. Se insistă prin exemple asupra însemnării ritmului și se arată cum trebuie realizat, în funcție de genul și acțiunea filmului.

Sînt descrise dispozitivele tehnice folosite în timpul montajului, cu amplasarea lor într-o cabină de montaj, peliculele folosite și, în final, este prezent un glosar de cuvinte specifice montajului.

Cartea se încheie cu un memorator cinematografic conținînd tabele uzuale folosite atît la filmare cît și în timpul montajului.

În aproape toate capitolele au fost date exemple și din filmele românești. Menționăm că este vorba în special de acele filme la care au lucrat efectiv autorii, aceștia cunoscîndu-le îndeaproape.

AUTORII

CUPRINS

INTRODUCERE 7
I. **Evoluția montajului** 9
1. Primele filme (perioada de pionerat) 9
2. D. W. Griffith 16
3. Școala sovietică 20
4. Filmul sonor 25
5. Cinematograful contemporan 30
6. Noile tehnici 33
7. Dezvoltarea cinematografiei românești 36
II. **Noțiuni generale de montaj** .. 38
1. Definiția montajului 38
2. Clasificarea montajului .. 42
Tipuri de montaj 42
Montajul creator de idei 48
Montajul narativ 50
Montajul ritmic 52
Montajul intelectual .. 53
3. Funcțiile creatoare ale montajului 54
Crearea mișcării 55
Crearea ritmului 56
Crearea ideii 56
4. Bazele psihologice ale montajului 57
III. **Practica decupajului și montajului la diferite genuri de filme** 60
1. Imaginea, cel mai important element al limbajului filmic 60
Planul cinematografic .. 61
Unghiul de filmare 65
Mișcările aparatului .. 68
2. Decupajul 72
3. Filmul de ficțiune 73
4. Filmul documentar 75
5. Filmul de animație 78
IV. **Montajul, factor de creație în arta cinematografică** 82
1. Timpul cinematografic .. 82
Respectarea timpului .. 83
Timpul comprimat 84
Timpul dilatat 86
Timpul răsturnat 87
Proiectarea în viitor .. 92
Încetinirea 93
Accelerația 94
Inversarea 95
Oprirea timpului (stop cadru) 95
Marcarea datei 96
Durata 96
Polivalența temporală .. 98
2. Spațiul în film 98
3. Ritmul cinematografic .. 107
4. Racordul 115
Racorduri estetice 117
Racorduri psihologice .. 118
Racorduri nominale .. 119
Racorduri de gîndire .. 119
Factori determinanți în asigurarea continuității și fluidității 120
Planul de legătură 139
5. Elipsa 140
6. Metafora 146
7. Simbolul 151
V. **Procesul tehnologic al montării filmelor** 157
1. Tehnologia montării imaginii filmelor profesioniste 157
2. Tehnologia montării sunetului 164
Înregistrarea și montarea comentariului 165
Montarea muzicii 166
Montarea zgomotelor .. 167
Mixajul 175
3. Semne de punctuație cinematografică și tehnologia realizării unor trucaje optice 179
Întunecarea (fondu) .. 179
Înlănțuirea 181
Supraimpresiunea 184
Genericul 184
Ștergerea (voleul) 187

Schimbarea de direcție și de ritm al mișcării 189
Stop de aparat 191
Multiplicări și deformări de imagini 191
4. Tehnologia montării negativului de imagine .. 192
Montajul negativ clasic 192
Montajul negativ tip AB 194
Montajul negativ tip „tablă de șah“ 197
Montajul negativului de sunet 197
5. Tehnologia montării filmelor de amatori 198
VI. Utilaje și dispozitive folosite în cursul operațiunilor de montaj 202
Vizioneza 203
Masa de montaj 204
Sincronizeuza 209
Derulatorul 211
Aparate de proiecție folosite la montaj 212
Coșuri de montaj 214
Mașini de lipit pelicula .. 215
VII. Pelicula cinematografică .. 221
1. Considerațiuni generale .. 221
Pelicule alb-negru 221
Pelicule color 224
2. Tipuri de peliculă cinematografică 225
3. Dimensiunile peliculei și formatele imaginii 227
4. Obținerea copiilor pozitive 229
5. Condiții de păstrare a peliculelor neexpuse 232
Glosar de cuvinte și procedee tehnologice specifice montajului 234
Anexe 240
Bibliografie 246

INTRODUCERE

De-a lungul istoriei cinematografului, montajul constituie elementul cel mai specific al limbajului filmic, realizînd organizarea planurilor de acțiune în timpul și spațiul virtual al filmului.

Alternarea și juxtapunerea cadrelor unui subiect filmat se creează în timpul montajului, cînd se realizează ritmul, continuitatea precum și accentuarea dinamismului și clarității narațiunii. Citățm din Pudovkin: „Baza artei filmului o constituie montajul".

Prin forța sa, montajul are posibilitatea de a exprima un sentiment și o idee, nemaifiind uneori un mijloc, ci un scop.

Un film își îndeplinește funcția artistică atunci cînd se exprimă prin mișcare, acțiune, logică perpetuă, organizarea armonioasă a proporțiilor și o compoziție plastică adecvată.

Succesiunea imaginilor trebuie să servească ritmului și clarității povestirii, în virtutea unor legi de progresie dinamică, fiecare plan conținînd evenimente noi în acțiune, ce vor amplifica curiozitatea spectatorului.

Indiferent de stilul regizoral, montajul creează din nou decupajul, îl interpretează, implicit montajul devenind o artă.

Pentru a defini rolul dramatic al montajului, trebuie scos în evidență mai întîi caracterul său creator.

În primul rînd, montajul este un creator al mișcării, în sensul larg al cuvîntului. Fiecare imagine a unui film prezintă un moment static al lumii înconjurătoare, succesiunea lor creînd mișcarea. Este clasic exemplul celor trei lei de piatră din filmul „Crucișătorul Potemkin", a căror imagine juxtapusă comunică spectatorului impresia că vede un leu care se trezește la zgomotul unei lovituri de tun.

În al doilea rînd, montajul creează ritmul. Acesta ia naștere din succesiunea planurilor, potrivit raporturilor dintre lungimea și conținutul lor, transmițînd spectatorului o emoție în plus față de cea insuflată direct de subiectul filmului. Ordinea și proporția date de montaj pot astfel ajuta la crearea stării emoționale.

Este incontestabil că filmul se bazează pe realitate și o reflectă, numai că montajul îi dă un sens. El este mijlocul specific de sinteză creatoare și de interpretare a fenomenului de viață.

Pentru a putea pătrunde semnificația montajului, trebuie cunoscute începuturile lui precum și deosebirile și afinitățile sale cu celelalte arte.

Cinematograful se bucură de calitatea de a fi o artă a spațiului și a timpului. Puterea pe care o dezlănțuie asupra exprimării în timp și vigoarea comunicării impresiei devin aici cu totul specifice și originale. Spațiul material real reprezintă toate elementele ce converg la realizarea turnării unui cadru cinematografic. Spațiul filmic rămîne viu, figurativ, dotat cu temporalitate, ajungînd la o realitate estetică. Prin decupaj și montaj el este sintetizat și compactizat, ca și timpul. Interacțiunea dialectică dintre spațiu și timp ajunge să le transforme pe unul în celălalt.

Cinematograful a reușit să domine spațiul, a devenit apt să învingă timpul, să răstoarne ordinea acțiunii, putînd să manevreze durata de timp.

Montajul acționează prin amploarea și tonalitatea lui. Aceasta se manifestă prin crearea unui efect important, ritmul, determinat mai ales de organizarea succesiunii planurilor în timp și nu atît de dinamismul planurilor în sine. În legătură cu aceasta, Bresson spunea: „există filme în care toată lumea aleargă și care sînt totuși lente".

Montajul nu poate fi prin definiție obiectivist. El urmărește nu numai logica evenimentelor, dar și intențiile ideatice ale creatorului.

Montajul înlănțuie elementele semnificative, izolate, într-o succesiune ce urmează logica acțiunii și în care sensul nu este inventat, ci explicat. Acest tip de montaj analitic își demonstrează eficacitatea, atît în planul discursului cinematografic, cît și în cel literar. El duce la o stabilitate a lumii reprezentate și la o senzație de continuitate.

I
EVOLUȚIA MONTAJULUI

1. PRIMELE FILME (PERIOADA DE PIONIERAT)

Nașterea cinematografului este legată de apariția unor serii de invenții de aparate și dispozitive cu ajutorul cărora individual sau în colectiv spectatorii puteau viziona imagini mișcătoare.

Aceste invenții datează încă din anul 1830. Lucrările lui Peter Mark Roget, englez de origine elvețiană, pun bazele cinematografului de azi, realizînd proiecția unor imagini ce se mișcau.

Un pas înainte în vederea îmbunătățirii calității vizionării l-au constituit aparatele concepute de Edison în anul 1893.

Aparatul de luat vederi denumit „Cinetograf" asigura filmarea pe un strat fotosensibil, dispus pe un suport din celuloid perforat, avînd o viteză de 40—60 fotograme/s.

Spectatorii introduceau un ban în aparatul de proiecție și prin vizor vedeau imagini de mărimea unei cărți poștale. La terminarea buclei de peliculă, aparatul se oprea automat. Dickson a fost printre primii care a creat filme pentru Kinetoscopul lui Edison. Astfel, filmul „Salvat de un pompier" folosește ca decor o scară așezată pe un fundal negru iar toată scena este înecată în fum.

Cel mai celebru film realizat pentru firma Edison, sub conducerea lui Kuhn, este „Moartea Mariei Stuart" în care, în fața unor figuranți, destul de numeroși, călăul decapitează pe regină și prezintă publicului capul tăiat.

Însă filmele folosind proiecția pe un ecran, după procedeul inventat de Louis Lumière, au dus la perfecționarea cinematografului. Lumière a realizat în anul 1895 o serie de filme în care a dovedit un deosebit simț al compoziției și al cadrajului subiectelor, fiind în acea vreme unul dintre cei mai buni fotografi.

Filmul considerat cel mai bun și primul prezentat în proiecții publică este „Sosirea unui tren în gara Ciôtat". Aici sînt folosite toate calitățile fotografiei cu mare profunzime de cîmp. Imaginea ne arată la început în plan general peronul și gara. Un om vine pe peron trăgînd un cărucior. La orizont apare un punct negru, locomotiva, ale

cărei dimensiuni cresc pînă ce ocupă tot ecranul, năpustindu-se parcă asupra spectatorilor. Trenul se oprește de-a lungul peronului. Călătorii încep unii să coboare și alții să urce. Printre ei apar în grosplan două personaje inedite, un tînăr țăran ținînd un băț în mînă și o fată frumoasă îmbrăcată în alb, care cu o sfiiciune firească se codește cînd zărește aparatul de filmat, apoi se hotărăște să se urce în tren.

Aici au fost folosite toate planurile cunoscute în cinematografie și anume: planul general, planul întreg și grosplanul. Aceste planuri nu sînt separate, ci filmate în continuare. Aparatul este fix, nu se deplasează, ci subiectele ce sînt filmate se apropie sau se depărtează, asigurînd astfel varietatea de planuri.

Cinematograful lui Lumière reconstituie viața cu personaje a căror mimică și expresie se puteau distinge mai bine decît în teatru. Și astfel, pe ecran se vedea cum vîntul mișca frunzele, împrăștia fumul, locomotivele se năpusteau în sală. Primii critici au exclamat: „natura este prinsă asupra faptului".

Putem vorbi însă de începuturile artei cinematografice numai o dată cu apariția filmelor realizate de Georges Méliès, pentru care cinematograful a fost un mijloc de continuare a experiențelor sale de iluzionism și prestidigitație de la Teatrul Robert-Hcudin, al cărui director era.

Originalitatea lui Méliès apare atunci cînd el abordează trucajul în film.

Ideea primului trucaj a luat naștere din întîmplare, în timpul unei filmări în Piața Operei din Paris. La proiecția fragmentului filmat, el fu surprins văzînd cum un omnibuz se transformase brusc într-un dric. Cercetînd cauza, a descoperit că în timpul filmării aparatul se stricase. Filmarea a fost oprită pentru a fi înlăturată defecțiunea apărută. Păstrînd aparatul în aceași poziție și reluînd filmarea, întîmplător prin cadru a trecut un dric. Astfel a apărut pe ecran o transformare a unui omnibuz în dric.

Această tehnică nouă, a trucajelor, este folosită în filmul „Dispariția unei doamne", în anul 1896. Secvența nu se putea filma pe o scenă, deoarece încă nu se cunoștea iluminatul artificial ci numai cel natural. Se filmează cu actrița stînd pe un scaun. Se oprește apoi aparatul, doamna în acest timp părăsind locul filmării. La reluare se filmează scaunul gol, neschimbîndu-se poziția aparatului. În timpul proiecției se va vedea actrița în cadru, apoi scaunul apărînd subit gol, fără ca prestidigiatorul (care stă nemișcat) să fie nevoit să acționeze vălul negru. Aici este redată numai dispariția, dar doamna în alte cadre se transformă în drac, buchet de flori etc.

În anul 1897, Méliès se inspiră din tehnica trucajelor în fotografie, realizînd astfel supraimpresiunea, expunerea dublă sau multiplă, măștile, machetele. De exemplu, la realizarea fillmului „Omul orchestră" folosește șapte expuneri succesive.

Méliès a fost primul care a determinat ca trucajele să devină elemente curente ale cinematografiei. Ele constituie un scop, nu un mijloc, și vor deveni factori ai limbajului noii arte cinematografice.

Este interesantă concepția montajului la Méliès. Pînă la el, filmele gen reportaj urmăreau lipirea cap la cap a scenelor filmate în locuri și timpi diferiți, după o logică ce ținea de succesiunea evenimentelor. La Méliès, arătînd o cenușăreasă ieșind din bucătărie și intrînd într-o sală de bal, apare o nouă formă, aceea a schimbării de cadru.

Fiind om de teatru, el a utilizat în cinematografie majoritatea procedeelor din teatru: scenariu, actori, decoruri, costume, împărțirea în scene sau acte etc.

Scena era totdeauna fotografiată în întregime. Aparatul de filmat era plasat în permanență în centrul sălii de spectacol, rămînînd imobil, aidoma unui spectator aflat în fotoliul său. În toate filmele sale aparatul are același unghi de vedere, ca cel al unui spectator „ideal" aflat în fotoliul de orchestră, care cuprinde tot decorul, de la rampă la plafon. Toate perspectivele au ca punct de fugă punctul unde este plasat ochiul spectatorului situat într-o poziție optimă.

În filmele sale, Méliès nu folosește niciodată montajul cu schimbare de planuri și nici cu schimbare de unghi. Filmul lui se împarte în tablouri (nu în secvențe), echivalent tabloului din teatru. Nu utilizează grosplanul decît cu totul ocazional.

În feeriile lui Méliès, evenimentele nu se succed ca în viața de toate zilele, ci potrivit convențiilor teatrului. În filmul „Călătorie în imposibil", un tablou ne arată interiorul unui vagon. Cînd trenul se oprește, vagonul rămîne gol, deoarece toți călătorii coboară. În tabloul următor, se vede o gară, unde este așteptat trenul. Locomotiva intră în gară, se oprește, iar din vagon coboară aceiași călători, filmați de astă dată din exterior.

Méliès rămîne credincios toată viața sa teatrului filmat, creînd o lume fantastică, poetică și imaginară, care te umple de încîntare.

În anul 1899, el realizează un film de actualitate reconstituită, „Afacerea Dreyfus" primul mare film jucat ce durează aproape un sfert de oră. Filmul, creat în timpul procesului de la Rennes, reda intenționat episoadele care ar fi putut stîrni compătimirea publicului, față de un acuzat nevinovat. De exemplu, scenele din secvența privind degradarea, întîlnirea cu soția, atentatul împotriva avocatului său etc. Regia este remarcabilă, redînd curajos cruda realitate. În acest film, el renunță la punctul de vedere al spectatorului din fotoliu și permite actorilor să se apropie de aparat.

După acest film, el realizează „Cenușăreasa", ce conținea 20 tablouri și dura 7—8 minute. Reluînd o piesă ce s-a jucat pe scena teatrului său, folosind aceeași distribuție, costume și decoruri, actorii sînt plasați pe ecran întocmai ca pe o scenă. Filmul se termină cu o defilare și un balet, adevărată apoteoză.

Cea mai mare reușită a lui Méliès o constituie filmul „Călătorie în lună". Scenariul este inspirat din două romane celebre, unul scris de Jules Verne și altul de H. G. Wells. Subiectul este următorul: mai mulți astronomi, travestiți în astrologi, vor să plece pe Lună, în ve-

derea efectuării unor cercetări științifice. Vizitează în acest scop o uzină dotată cu niște mașini magnifice. Ei participă la construirea unui tun. Un grup de fete, îmbrăcate în costume de marinar, aduc un obuz în care vizitatorii iau loc. Se încarcă cu el tunul și se dă foc. Secvența care urmează este singura realizată cu adevărat cinematografic. Se zărește o Lună de ghips, asupra căreia obiectivul aparatului se apropie în travling. Luna primește obuzul drept în ochi (prin substituire de machete). Obuzul cade într-un peisaj pustiu, plin de cratere. Exploratorii părăsesc grăbiți obuzul, pentru a admira un inimaginabil clar „de pământ".

Scena următoare prezintă trecerea în revistă a planetelor și constelațiilor. Pentru a arăta imaginația lui Méliès, în film, Carul Mare este întruchipat de șase fete frumoase ce țin în mîini cîte un astru. Corpurile cerești se succed în supraimpresiune pe fondul negru al decorului, în timp ce vizitatorii astrului lunar adorm. Frigul îi face să se trezească și își caută adăpost într-o peșteră, unde cresc ciuperci uriașe. Aici le apare o lume fantastică, sub forma unor crabi, al căror rege îi prinde pe noii veniți. Exploratorii, luați prizonieri, reușesc să scape și găsindu-și obuzul coboară pe Pămînt în parașută. După o scurtă călătorie submarină, filmul se termină cu inaugurarea unei statui caraghioase.

Montajul, în jurul anilor 1900, din punct de vedere tehnic nu era altceva decît punerea cap la cap a diferitelor luări de vederi, filmate în mod simplist. Dar trebuie să remarcăm, după cum notează Georges Sadoul, că valoarea dramatică a montajului constă în faptul că permite realizarea a trei efecte care reprezintă însăși esența cinematografului:

— folosirea aparatului de luat vederi ca un ochi care consideră lucrurile și obiectele cînd de aproape, cînd de departe, alternînd grosplanul cu planul general;

— urmărirea unui personaj în diferitele lui deplasări prin diferite decoruri;

— alternarea episoadelor care se derulează în locuri diferite dar care converg către același țel final.

Adevărata artă cinematografică nu a existat decît în ziua în care a apărut montajul, așa cum îl înțelegem astăzi. Montajul, după unii autori, ar fi datorat Școlii de la Brighton, din Anglia. În jurul anilor 1900, doi fotografi de plajă, Williamson și G. A. Smith, devin operatori de actualități și realizează o serie de filme. Majoritatea filmelor din acea epocă fiind distruse, ele nu pot fi analizate decît prin lectura scenariilor ce s-au găsit, și acestea sub forma unor simple schițe de idei, scrise destul de rudimentar. În reportajele sale, Williamson, ca fost fotograf, folosea o mare varietate de încadraturi, nemaifiind limitat la cadrul scenei de teatru. Astfel, în anul 1899 el filmează 78 vederi la „Regatele de la Henley", arătînd succesiv mulțimea care se adună pentru a participa la cursă, plecarea ambarcațiunilor, cîteva echipaje în timpul cursei și spectatorii văzuți în travling, fil-

mați de pe un vapor care navighează de-a lungul fluviului. Filmul se termină cu sosirea învingătorilor.

Un film interesant este reconstituirea unui episod din războiul boxerilor, denumit „Atac împotriva unei misiuni străine în China", care dura cinci minute și se împărțea în patru tablouri și anume:

— Apariția boxerilor la poarta sediului misiunii, pe care o deschid cu forța. În grădină începe o bătălie, iar pastorul este omorît.

— Fluturarea unei batiste de la un balcon de către soția pastorului.

— La vederea acestui semnal, marinarii englezi, sub conducerea ofițerului lor, călare, se reped și atacă localul misiunii.

— Ofițerul intră în grădină, după ce boxerii dăduseră foc casei, voind s-o captureze pe fiica pastorului. Ofițerul o salvează pe tînăra fată și se năpustește asupra spectatorilor. Marinarii sosesc la rîndul lor și își înfig baionetele în cîțiva chinezi, alungîndu-i. Trei cascadori o smulg pe nevasta pastorului din flăcări.

Această realizare deschide calea marilor filme de aventuri. O victimă urmărită, cîțiva salvatori, iar imaginea alternează (victimă — urmăritori — salvatori) cu ajutorul montajului. Finalul acum este previzibil: salvarea eroinei.

Pentru prima oară este folosit montajul „alternat". În loc să juxtapună un plan îndepărtat cu unul apropiat, așa cum s-a folosit pînă atunci, Williamson alătură scene care se derulează în locuri diferite, dar a căror acțiune conduce spre un același scop. Vedem, pe de o parte, misiunea înconjurată de boxeri, familia misionarului refugiată în casă, apoi, pe de altă parte, marinarii comandați de către un ofițer călare care pleacă pentru salvarea ei.

Deoarece filmările erau executate în decoruri naturale, scăpînd de constrîngerile platoului, Williamson a știut să-și miște actorii cu dezinvoltură. Aceștia nu se deplasează numai în sens lateral ci și în profunzime.

În următoarele sale filme, Williamson a generalizat acest procedeu și s-a străduit să-l aplice sistematic uneori chiar pentru a obține un efect de surpriză și de mirare. Astfel în anul 1901 în filmul „The Big Swallow", el ne arată un personaj care, furios de a fi fost fotografiat fără voia lui, merge drept spre aparatul de luat vederi, pînă ce gura lui acoperă tot ecranul. El o deschide și parcă ar înghiți fotograful cu aparat cu tot.

De o manieră generală Williamson obține schimbările de plan nu numai prin montaj ci și prin deplasarea actorilor din spate în față.

În anul 1901 el realizează filmul „Stop Thief", un mic film comic care a constituit de fapt prima cursă de urmărire. El asigură o anumită continuitate filmului său grație prezenței acelorași personaje în locuri diferite. Montajul constă aici în racordarea scenelor puse cap la cap, durata fiecăreia fiind determinată de durata mișcării reprezentate, ceea ce înseamnă un mare progres în construcția filmului cu ajutorul unor cadre diferite.

În anul 1900, G. A. Smith realizează o serie de mici filme ce erau alcătuite numai din grosplanuri. Ele au fost de altfel reunite și catalogate sub un titlu general de „Humorous facial expression". Plecat de la această experiență, Smith constată repede că există un avantaj în alternarea planurilor de ansamblu cu cele în grosplan, pentru a scoate în evidență un detaliu semnificativ.

Primul dintre aceste filme a fost „Micul doctor", unde vedem doi copii administrînd un antidot unei pisici presupuse bolnavă. După ce se filmează un plan general, se trece la un grosplan arătînd capul pisicii în timp ce înghite o lingură de lapte. Trecerea de la un plan la altul se face direct. Smith dă grosplanului un caracter optic, ca de exemplu în filmul „Acest blestemat dinte", unde el justifică grosplanul unui dinte cariat, arătînd mai înainte pe pacient privind dintele printr-o lupă.

Această alternare de grosplan cu plan general în aceeași secvență, constituie principiul decupajului. Cu aceasta, Smith creează primul montaj adevărat. La Méliès, unitatea de loc condiționa obligatoriu unitatea de unghi de vedere. Descoperirea lui Smith era capitală. El însă nu a dat importanță acestui procedeu tehnic, deoarece se pare că acesta era folosit în altă parte și anume în proiecțiile cu lanterna magică.

În primele filme ale lui Smith, montajul ia drept pretext aparate optice (lupa sau telescopul) care fac parte din poveste și care, prin funcțiunea lor, redau o realitate trucată.

În filmul „Pățaniile lui Mary Jane", din 1901, Smith ne arată, printr-o succesiune rapidă de planuri, un eveniment dramatic, desfășurat în mai multe locuri: Mary Jane toarnă benzină peste mașina de gătit în bucătărie. Mașina explodează. Corpul eroinei trece prin coșul mașinii, iar membrele ei răzlețe cad pe acoperiș. Obiectivul aparatului de luat vederi urmărește eroina în deplasările ei, iar unghiul de filmare variază după necesitățile dramatice ale acțiunii.

Pentru prima oară, urmărind acțiunea în diferitele ei faze și arătînd-o în planuri diferite, apare clar ideea de montaj și de continuitate. Trebuie să atragem atenția că descoperirea lui Smith este deosebit de importantă, deoarece grosplanul nu mai este un truc, ci un mijloc de a mări, de a arăta mai deaproape un detaliu fugitiv. El însă nu poate să teoretizeze acest lucru și deci nu reușește să creeze nici un plus de emoție la ceea ce arată pe ecran. El subliniază pur și simplu un efect.

Încep să apară filme de un gen nou, în care se accentuează urmărirea cu fugărire, schițate de altfel de Williamson în „Atac împotriva unei misiuni în China". Obiectivul nu se mulțumește să-l urmărească pe erou, el îl și fugărește. Această goană este realizată pe cale de montaj. Montajul se perfecționează, devenind mai suplu. Obiectivul încetează de a mai fi țintuit în fotoliul privitorului din stal, el își reia libertatea de mișcare în spatele unor bandiți sau fugari.

Primul mare succes al acestui gen de film a fost „Atacarea unei diligențe" (realizator englezul Mottershaw), care precede cu cîteva luni filmul lui E. Porter „Marea jefuire a unui tren" și care este indirect

inițiatorul așa-ziselor filme Western, inspirate și din tradițiile circului Buffalo Bill, povestire în care indienii piei-roșii și oameni scoși în afara legii jefuiesc diligențele.

Dacă pionierii de la Brighton au fost primii care au creat condițiile elementare ale montajului, putem afirma că americanului Edwin S. Porter, fost operator de actualități la firma Edison, îi aparține meritul de a-i fi dat un sens, ceea ce este cu mult mai important. Primul său film, „Viața unui pompier american", a fost realizat prin asamblarea, după o ordine bine stabilită, a unor planuri legate de activitatea pompierilor și filmate de Porter cu diferite alte ocazii. La acestea el adaugă unele cadre filmate special, ca de exemplu acela în care o mamă și un copil sînt surprinși într-o casă incendiată și sînt salvați în ultimul moment de către pompieri. Pentru prima oară un grosplan, arătînd un avertizor de incendiu, capătă o semnificație dramatică. Nu este vorba de imaginea foarte apropiată a unui obiect, ci de punerea ei în valoare din punct de vedere dramatic.

Filmul de fapt ne arată în numeroase imagini mașina de pompieri traversînd în viteză orașul, lucru care dă o impresie de un realism surprinzător pentru acea vreme și determină un ritm susținut al acțiunii. Evenimentele care creează atmosfera filmului sînt redate în trei episoade. Chiar din primul cadru se expune o problemă dramatică lăsată nerezolvată pînă la sfîrșit. Trecerea de la un episod la altul dă impresia de desfășurare continuă. Porter a unit cele trei episoade, nefolosind titlurile, ceea ce a creat spectatorului senzația că vizionează un eveniment unic, un subiect lung, de construcție complexă, cu totul diferit de filmele lui Méliès cu acțiune sacadată. Pentru a realiza aceasta, Porter a combinat două procedee de filmare nefolosite pînă atunci, alăturînd unui cadru de actualități luat din arhivă, un cadru filmat pe platou, acțiunea rămînînd astfel aparent neîntreruptă.

Filmul „Atacul unui tren rapid" are mai multă originalitate, deși e conceput numai pe planuri generale. Porter prezintă acest fapt divers ca o actualitate reconstituită. El însă se abate de la regulile teatrale impuse de Méliès. Unele trucaje constituie o adevărată metodă, o adevărată tehnică. Astfel el folosește masca, iar în mișcările panoramice sînt descoperite pe ecran o grupă de obiecte de un interes dramatic central (de exemplu caii cu care vor fugi bandiții). Acțiunea este purtată pînă la limitele cadrului ca pe o scenă largă și fiecare plan se identifică cu o secvență. În multe dintre cadre, actorii sînt filmați în față, ca la teatru, iar în unele dintre ele, acțiunea se desfășoară în profunzime (actorii jucînd mai aproape sau mai departe de aparatul de luat vederi), de exemplu urmărirea bandiților, bătălia din pădure, atacul mecanicului de locomotivă, jefuirea pasagerilor etc.

În ultima secvență, urmăritorii îi pierd din ochi pe bandiți, pe care-i vedem gata să împartă prada furată într-o pădure. Vor fi oare prinși? În acest moment, aparatul panoramează ușor și descoperim în primplan, ascunși în spatele unui arbore bătrîn, pe urmăritorii care tocmai sosesc și descalecă. Cadrul final îi arată pe bandiți în primplan.

Urmăritorii se agită în fundul cadrului și, după o luptă scurtă, răufăcătorii sînt prinși.

În anul 1905, Porter realizează filmul „Fost pușcăriaș", în care un industriaș refuză să dea de lucru unui fost condamnat. Pentru a impresiona mai mult spectatorul, el a trebuit să insiste asupra stării sociale a celor două personaje. Astfel Porter recurge la folosirea montajului „contrast", în care sînt arătate scene din viața luxoasă a bogătașului în opoziție cu mizeria în care trăia fostul pușcăriaș. Genul acesta de montaj prin care se obține comparația între diferite cadre, alternativ, a marcat un mare progres în domeniul unei noi arte care va dezvolta această formulă mult mai tîrziu.

Porter a mai realizat un film, „Cleptomana", în care a perfecționat folosirea montajului-contrast. Este vorba de două femei, una săracă și cealaltă bogată, surprinse gata să fure obiecte din raftul unui magazin și care sînt prinse și arestate. Femeia bogată este eliberată, iar cea săracă pedepsită. În acest caz, dramatismul filmului depinde de paralelismul faptelor precum și de cauzele și consecințele lor. Putem considera acest film ca unul dintre cele mai interesante, împlinite și înaintate creații din acea epocă.

Noutatea acestor filme, neînțeleasă în momentul apariției lor, a fost reluată, mult mai tîrziu în anul 1910, în filmele lui Griffith, în care inovația lor intra în limbajul curent al cinematografului.

2. D. W. GRIFFITH

David Work Griffith s-a născut în anul 1875, la Lagrange (Kentucky), fiind fiul unui colonel sudist, ruinat de războiul de secesiune. Este mai întîi ziarist, pompier, poet, muncitor metalurgist. Ajunge apoi mic actor și se căsătorește cu o actriță, Linda Arvidson. În anul 1907, fiind fără lucru în orașul New York, acceptă scurte roluri la firma Edison, scrie cîteva scenarii, după care este angajat cu soția sa la studiourile Biograph, unde devine regizorul titular al firmei. Griffith a studiat, asimilat și sistematizat descoperirile înaintașilor săi cît și ale altor realizatori de filme. Pînă în anul 1911, filmele sale se compuneau numai din planuri generale. Abia după anul 1911, în filmul „Lonedale", el folosește montajul paralel, în care salvarea eroului are loc operativ în ultima clipă. Decupajul este nervos, bine ritmat și introduce pentru prima oară planul apropiat și chiar cîteva grosplanuri.

Cinematograful — ca artă — nu a apărut decît abia în anul 1915, o dată cu realizarea filmului „Nașterea unei națiuni" de către Griffith.

Pentru prima oară, în acest film, ritmul a fost obținut într-o manieră metodică, deși intuitiv, de un artist care a creat condițiile necesare exprimării emoționale a lucrurilor. El nu a fost un teoretician care să încerce să descopere legile estetice ale cinematografului. Teore-

ticienii, în majoritatea lor europeni, nu au luat cunoştinţă de ceea ce realizase Griffith, decît după primul război mondial, prin anul 1920, deoarece filmele lui abia atunci au fost difuzate în Europa.

Episodul asasinării preşedintelui Lincoln ar fi putut avea o dramaturgie simplă, rezolvată cinematografic în cîteva planuri. Dar Griffith a urmărit mai mult decît o expunere succintă a faptelor. Din scenariul regizoral vedem că acţiunea este construită în jurul a patru grupuri de personaje: Lincoln şi însoţitorii săi, o pereche de spectatori, Elsie Stoneman şi Ben Cameron, asasinul Wilkes şi, în fine, actorii de pe scenă. Deoarece toate personajele participă la acţiunea aceste secvenţe, trecerea de la un grup de personaje la altul apare normală, fiind justificată logic. Continuitatea acţiunii este perfectă, deşi ea este întreruptă pentru a reda evenimente concomitente. Griffith a realizat acest fel de naraţiune, pentru a putea arăta spectatorului un detaliu nou al unei scene mai largi, detaliu care prezenta o însemnătate majoră pentru dezvoltarea întregii acţiuni. Tensiunea dramatică este creată prin efectul cumulativ al unei serii de detalii. Griffith a împărţit întreaga acţiune într-un număr de elemente izolate şi apoi a recompus din ele secvenţa descrisă mai sus. Acest sistem de lucru dă posibilitatea regizorului să conducă reacţiile spectatorului. Însemnătatea descoperirii lui Griffith constă în faptul că a înţeles necesitatea montării fiecărei secvenţe din cadre incomplete, a căror ordine şi selecţie este dictată de factorul dramaturgic. Griffith a arătat că aparatul de filmat deţine un rol activ în urmărirea povestirii. Alegînd aceste fragmente scurte şi cu unghiurile cele mai avantajoase, el a reuşit să mărească tensiunea dramatică a filmului.

Folosirea judicioasă a planurilor a dus la apropierea aparatului de filmat de actori, pentru a pune în evidenţă emoţiile personajelor, prin arătarea în detaliu a feţelor lor. Astfel, filmarea cadrelor spectaculoase a fost uşurată, în schimb sarcina actorilor a fost complicată, ei trebuind să aibă o expresivitate a feţei şi a mişcărilor mult mai mare. Regizorul dispune astfel de ordinea şi modul în care spectatorul va vedea pe ecran cadrele succesive şi deci poate sublinia unele dintre ele. Dacă, de exemplu, se va monta un primplan, aceasta implică pentru spectator apariţia unui moment dramatic. Planurile generale, juxtapuse cu cele apropiate, dau acţiunii culoare şi o forţă de penetrare mult mai mare.

O altă secvenţă interesantă este cea a bătăliei. Secvenţa începe printr-un plan apropiat reprezentînd o familie ce stă în faţa unui bordei în ruină, în jurul unor boccele, şi, printr-o mişcare de panoramare, se descoperă armatele în mers, ce traversează cîmpia, în timp ce casele sînt incendiate. În plan general se vede apropiindu-se un colonel nordist, cu sabia în mînă, conducînd trupele la asalt. El ajunge în primele linii pînă în plan mediu, iar cînd înfige drapelul în afetul unui tun, apare în plan apropiat.

Un sudist, filmat tot în plan apropiat se aruncă în afara fortificaţiilor pentru a salva un rănit nordist (prin panoramare, pînă se ajunge în plan mai apropiat).

Un soldat îl omoară cu lovituri de baionetă pe adversarul său căzut la pămînt (în plan apropiat), în timp ce un altul recunoaşte printre morţi un prieten din tinereţe care acum a luptat în rîndul inamicilor (în plan mediu).

O mînă în grosplan împarte boabele de cafea şi le distribuie oamenilor (plan mediu), în timp ce bătălia este în toi (filmată în plan de ansamblu).

Într-o căruţă plină cu cadavre (plan mediu) sînt adunaţi morţii rămaşi pe cîmpul de bătaie (plan general).

Într-un montaj alternat, din ce în ce mai alert, se trece de la secvenţa cu oraşul Atalanta în flăcări, la scena de spaimă din proprietatea camerunilor, pentru a reveni la luptele şi scenele de omor.

În ultimele luni ale anului 1915, Griffith realizează un film al cărui subiect era bazat pe un raport al „Comisiei Federale Industriale", cuprinzînd grevele din 1912 şi afacerea Stielow (grevist acuzat de omorîrea patronului său). El a avut ideea de a lărgi acţiunea, putînd fi urmărită în patru epoci diferite, arătînd efectele intoleranţei sociale sau religioase de-a lungul istoriei omenirii. Astfel a luat naştere filmul „Intoleranţa". O primă versiune inedită a acestui film dura 8 ore. Ea a fost redusă de autor la $3^h40'$.

Amplificînd procedeele montajului încrucişat şi acţiunilor paralele, Griffith a selecţionat din istorie patru povestiri şi le-a condus astfel încît sărea constant de la una la alta şi urmărea de-a lungul spaţiului şi timpului desfăşurarea acestor tragedii, a căror evenimente se răsfrîngeau unele asupra celorlalte.

Aceste patru povestiri conţineau:

— Lupta preoţilor din Baal şi Ishtan pentru semănarea discordiei între oamenii lui Balthazar, în vederea eliberării Babilonului de către armatele lui Cyrus.

— Lupta contra lui Isus în Judeea şi crucificarea lui.

— Lupta dintre catolici şi protestanţi sub Caterina de Medicis şi urmările cumplite din noaptea Sfîntului Bartholomeu.

— Lupta dintre patroni şi muncitori în anul 1912, represiunea grevelor de către armată şi acuzarea de omor a unui muncitor grevist, incapabil să-şi dovedească nevinovăţia.

Griffith trecea alternativ de la o povestire la alta, fără a întrerupe acţiunea, ele nefiind reluate din punctul unde erau abandonate, ci în locul unde fragmentul povestirii următoare îl conducea pe plan dramatic.

Începutul filmului se petrece în timpul grevelor, deci cu imagini din ultimul episod. La un moment dat sare la episodul din Babilon. Punctul de trecere de la un episod la altul este astfel ales încît dă impresia că acţiunile se petrec în acelaşi timp. Apoi se sare la episodul din Judeea, de unde se revine la greve, se trece la noaptea Sfîntului Bartholomeu, apoi din nou la Babilon ş.a.m.d.

Revenirile la cele patru cicluri se fac în timpi din ce în ce mai scurți, astfel că episoadele converg către final, aproape în același timp.

Se asistă aparent simultan la asediul Babilonului, la crucificarea lui Isus, la lupta dintre catolici și protestanți și la cursa de automobil în care o tînără femeie încearcă să ajungă la timp în închisoarea unde urma să fie executat logodnicul său.

În imagine apar, de exemplu, roțile carelor armatelor lui Cyrus, care alternează cu roțile automobilului, sau intrarea perșilor în Babilon care se amestecă cu cadavrele din noaptea Sf. Bartholomeu, într-un gen de aparentă confuzie.

Griffith a folosit unele mijloace la care nimeni nu s-a gîndit pînă atunci. Astfel, secvența babiloniană începe cu un travling lung, în care aparatul de luat vederi este montat într-un balon captiv și obiectivul cuprinde o largă panoramă, ajungînd apoi la treptele palatului, de unde se urcă ușor, descoperind imensul decor al cetății, cu frămîntarea maselor, pentru a ajunge la picioarele lui Balthazar, care este înconjurat de întreaga sa curte.

Asediul Babilonului cu sute de care de luptă care sosesc și se desfășoară pe o întindere nesfîrșită, dă și azi o impresie magnifică despre imensitatea și grandoarea acestei bătălii.

Influența acestui film în rîndul cineaștilor s-a simțit abia în perioada anilor 1918—1920.

Montajul gîndit și elaborat de Griffith stabilește relațiile tuturor planurilor, dar și legătura dintre ele într-un ritm adecvat. Scopul pe care trebuie să și-l propună un realizator de film este acela de a povesti un fapt, în așa fel, încît să-l poată introduce pe spectator în mijlocul acțiunii, pentru a-l putea emoționa și a-l face să participe la acea acțiune ca și cum ar fi direct implicat.

Griffith și-a dat seama de rolul substanțial pe care îl deține „momentul de montaj", în crearea șocului emoțional al unei scene. Aproape de momentul culminant, ritmul montajului devine mai rapid, pentru a da senzația unei creșteri de tensiune dramatică.

Filmul nu a avut succesul scontat, deoarece publicul de atunci nu era suficient pregătit pentru a-l înțelege.

Abel Gance a putut viziona filmele lui Griffith abia în anul 1918 la New York, înaintea celorlalți regizori din Europa. El a reușit să pună în aplicare experiența lui Griffith, creînd un sistem bazat pe conținutul și durata imaginii cinematografice care reprezintă de fapt baza expresiei filmice. Astfel, această influență se simte în filmul „Roata", realizat în anii 1921—1922, care a declanșat o serie de cercetări asupra ritmului.

În timp ce avangarda franceză în frunte cu Abel Gance studia și experimenta noțiunea expresiei ritmice, pentru a ajunge la excesul „montajului scurt", sovieticii în cercetările lor dădeau o semnificație mai intelectuală, trecînd la cinedialectica. Declanșarea teoriilor despre montaj este datorată filmelor realizate de operatorul Dziga Vertov și în continuare de regizorii Kuleșov, Pudovkin, Eisenstein și alții.

3. ŞCOALA SOVIETICĂ

În Uniunea Sovietică, un grup de inovatori au căutat să descopere legile cinematografului formulînd principii ale teoriei artei cinematografice, alcătuind un alfabet şi o gramatică a noului limbaj.

Astfel, Dziga Vertov, operator de actualităţi şi de filme documentare, montînd aceste filme, nu s-a limitat la executarea unei munci obişnuite în acei ani, adică la lipirea mecanică a diferitelor bucăţi de peliculă şi la adăugarea titlurilor necesare. El, împreună cu grupul său, respinge tot ceea ce reprezenta artificii venite din teatru: studio, actori, decor, punerea în scenă etc., realizînd nu numai un curent de opoziţie faţă de formele obişnuite ci şi crearea unui limbaj special pentru arta cinematografică. Dziga Vertov taie pelicula în bucăţi de o anumită lungime, lipeşte fragmente turnate independent unul de celălalt în locuri şi timpuri diferite, caută un ritm şi o legătură tematică şi deduce că, prin mijlocirea montajului, se poate crea un timp nou — convenţional — precum şi un nou spaţiu, ireal şi el. Organizează el însuşi filmări în care evenimentul este descompus, surprins în diferite unghiuri, în diferite planuri, contracîmpuri, accelerate sau încetinite. Introduce în filmul de actualităţi primplanul, unghiulaţia, montajul rapid şi construcţia ritmică a secvenţelor.

În articole-manifest el spunea: „Obiectivul este precis, infailibil şi trebuie aşezat în centrul evenimentelor, al faptelor reale, filmate în afara platourilor, fără interpretare actoricească, fără decoruri, subiecte şi scenarii. Eu sînt ochiul cinematografic. Eu creez un om mai perfect decît Adam, eu creez mii de oameni după diferite scheme şi planuri dinainte gîndite. Eu sînt cine-ochiul. De la unul iau mîinile, de la altul iau picioarele, cele mai frumoase şi mai bine proporţionate, de la al treilea iau capul cel mai frumos şi mai expresiv şi cu ajutorul montajului creez un om nou perfect".

Astfel ia naştere o şcoală denumită „Kinoglaz", care-şi propune să filmeze întîmplările pe viu, surprinzînd imaginile realităţii înconjurătoare. Realizatorul identificîndu-se cu obiectivitatea aparatului de luat vederi, înregistrează o cantitate de evenimente, plecînd de la o temă generală, care serveşte drept fir conducător. Arta lui Dziga Vertov constă în cadrajul diferitelor luări de vederi şi în special în felul în care se ordonează şi se montează planurile. Montajul devine o artă de structură.

Totuşi, aceste principii nu au dus la rezultatele scontate, din cauza imposibilităţii evidente de a crea filmul „a posteriori". Monteurului i se ofereau nenumărate posibilităţi, dar fiecare dintre ele erau sărăcite de lipsa elementelor ce nu fuseseră prevăzute în film de la bun început.

În acelaşi timp cu Vertov, cîţiva tineri regizori proveniţi din teatru au format o şcoală, atît cinematografică cît şi teatrală, care propunea revalorificarea posibilităţilor actorului, decorului şi ale tuturor procedeelor scenice.

Montajul poate opune elemente contradictorii ce reacţionează unele contra altora. În acelaşi timp, el trebuie să asigure o continuitate logică

a acțiunii și să creeze mijloacele prin care se compune și se structurează narațiunea cinematografică.

Experiențele cele mai interesante au fost realizate în laboratorul creat și condus de Leo Kuleșov. În cinematografie, spunea el, montajul este egal cu compoziția culorilor în pictură sau cu succesiunea armonioasă a sunetelor în muzică. Importanța nu constă în conținutul intrinsec al diferitelor imagini, ci în modul în care sînt juxtapuse acestea, deci nu atît ce anume s-a filmat, cît modul în care se asigură succesiunea cadrelor în film și felul în care sînt concepute. Esența cinematografului rezidă în compoziția cadrelor și mai ales în succesiunea lor din film.

Experiența cea mai interesantă a lui Kuleșov, amintită de altfel în analele cinematografiei, este următoarea: el a luat dintr-un film vechi un grosplan al actorului Mosjukin, cu o privire inexpresivă, și l-a copiat de trei ori. Apoi l-a juxtapus succesiv cu trei planuri ce reprezentau o farfurie cu supă aburindă, o tînără femeie moartă și un copil ce se joacă.

Proiectînd acest film unui grup de spectatori, toți au admirat în unanimitate talentul remarcabil al actorului care exprima rînd pe rînd, senzația de mulțumire la gîndul că foamea îi va fi satisfăcută, o durere intensă dar reținută în fața femeii decedate și un sentiment de înduioșare în fața jocului copilului. Deși fața lui Mosjukin nu exprima absolut nimic, spectatorii vedeau însă ceva ce nu exista în mod real. Altfel spus, înlănțuind percepțiile lor succesive și raportînd fiecare detaliu la un tot organic, ei construiau în mod logic relațiile necesare, atribuind lui Mosjukin expresiile pe care în mod normal ar fi trebuit să le exprime. Astfel, orice spectator, urmărind continuitatea acțiunii, poate construi „idei", pornind de la alăturarea a două elemente date. Filmul se clădește în mintea spectatorului, plecînd de la o organizare formală a imaginilor. Fiecare plan se îmbogățește cu o idee sau un sens, pe care nu-l avusese și care ia naștere prin implicarea sa în legătură cu alte planuri alăturate. În consecință, o aceeași imagine, situată într-o continuitate diferită sau în alt loc al aceleiași continuități, poate dobîndi o semnificație diferită.

Bineînțeles că nimeni nu ignoră faptul că imaginile unui film nu capătă sens decît în relație cu gîndul spectatorului.

Spre deosebire de Vertov, care considera că filmul se elaborează în cabina de montaj, unde dintr-o mare cantitate de material se aleg părțile cele mai convenabile, la Kuleșov montajul devine o metodă de expresie și compoziție, cu alte cuvinte un principiu estetic.

Filmul era conceput pe hîrtie, înainte de a fi filmat. În decupaj se prevedeau condițiile de filmare precum și amănuntele asupra conținutului planurilor, în vederea obținerii unor anumite efecte. Desigur că, în general, între montaj și decupaj există diferențe mai mici sau mai mari, în raport cu condițiile în care s-a executat filmarea și cu modul în care a fost respectat decupajul.

Experiențele lui Kuleșov, realizate împreună cu elevul său Pudovkin, au dat naștere la primele teorii ale esteticii cinematografice, teorii ce sînt bazate nu pe speculații vagi teatrale sau literare, ci pe analiza capacității funcționale a unui mijloc de expresie specific filmic.

Ar fi eronat să credem că imaginile sînt capabile să genereze idei extrase din însuși conținutul lor, sau din particularizarea relațiilor lor. Numai din juxtapunerea cadrelor pot apărea idei sau asociații de idei, din care spectatorul recunoaște sau regăsește sensul unei experiențe trăite. Un copil care încă nu cunoaște nimic din durerea pierderii unei ființe iubite, nu poate înțelege sensul raportului Mosjukin — femeia moartă. În schimb, adulții sesizează perfect acest raport, căci îl asociază la ceea ce cunosc ei despre durere, din experiența vieții lor.

Efectul Kuleșov, care stă la baza limbajului filmic, nu devine real decît din momentul în care raportul privitor—privit, sau mai general obiect—subiect, se bazează pe o relație emoțională concretă. În acest caz, emoția este cea care sugerează ideea și nu ideea cea care provoacă emoția.

Școala lui Kuleșov a avut aderenți și în special pe Pudovkin. Contribuția lui teoretică reprezintă o raționalizare a metodelor lui Griffith. El a formulat astfel teoria montajului: „Dacă examinăm munca regizorului de film, ne dăm seama că materialul său brut, activ, îl constituie numai acele bucăți de peliculă pe care sînt filmate, din diferite unghiuri de vedere, mișcări izolate ale unei acțiuni. Din aceste bucăți și numai din ele se creează pe ecran acele imagini care formează reprezentarea filmică unitară a acțiunii filmate. Așadar, materialul regizorului nu îl constituie procesele reale care se petrec în timpuri și spații reale, ci bucățile de peliculă pe care aceste procese au fost înregistrate. Această peliculă este supusă în mod absolut voinței regizorului care o montează. Compunînd forma filmică a unui fenomen dat, regizorul poate elimina toate momentele de trecere, concentrînd astfel în timp acțiunea pînă la cel mai înalt grad dorit".

Astfel Pudovkin a stabilit ceea ce a numit el „montajul constructiv" și metodele ce pot fi aplicate în desfășurarea narațiunii filmice, în felul următor: „Pentru a arăta pe ecran căderea unui om de la o fereastră a etajului cinci, filmarea se poate efectua astfel: se filmează la început omul căzînd de pe o fereastră într-o plasă, astfel încît plasa să nu apară pe ecran. Se filmează apoi același om căzînd pe pămînt de la o înălțime mică. Lipite împreună cele două cadre ne vor da la proiecție impresia dorită. Căderea catastrofală nu există în realitate, ci numai pe ecran, și ea rezultă din două bucăți de peliculă lipite la un loc. Din căderea reală efectivă a unui om de la o mare înălțime, se aleg doar două momente: începutul și sfîrșitul căderii. Trecerea intermediară prin aer este eliminată... Este un procedeu de reprezentare filmică, corespunzînd exact eliminării unei perioade, de exemplu de cinci ani, care desparte acțiunile din actul 1 și al 2-lea ale unei piese de teatru".

Pudovkin susține că, pentru accentuarea tensiunii, o mai mare impresie de continuitate se obține construind secvențe din cadre separate distincte decît prin intercalarea de detalii în mijlocul unei secvențe filmate neîntrerupt.

Pudovkin a fost împotriva regizorilor care-și concep filmele din cadre lungi, intercalate cu primplanuri ale actorilor.

Cu alte cuvinte, se pune problema de a construi viitorul film înainte de a începe filmările pe platou. La început Pudovkin a fost adeptul „sce-

În anul 1909 poate fi semnalat primul cinematograf unde se vizionează pelicule jucate de actorii vremii. Perioada de pionerat a cinematografiei românești începe cu primul film național intitulat „Amor fatal", turnat în anul 1911 și avînd ca protagoniști pe Lucia Sturdza și Tony Bulandra.

Însă prima realizare mai importantă o constituie filmul „Războiul independenței", a cărui temă a entuziasmat pe toată lumea, bucurîndu-se de un mare succes de public, în ciuda lipsurilor menționate de critică. Să nu uităm că distribuția a fost remarcabilă: în rolul lui Osman Pașa a jucat Constantin Nottara, Peneș Curcanul a fost interpretat de Aurel Athanasescu, iar în alte roluri au fost aplaudate Elvira Popescu, Maria Filotti și Maria Ciucurescu.

În curînd însă publicul românesc face cunoștință cu o serie de filme străine bine realizate din punct de vedere tehnic și artistic, care inundă piața, devenind un concurent redutabil. Cu toate acestea au fost produse unele filme românești care nu reușesc însă să atingă un nivel artistic satisfăcător. Apariția sunetului în film îngreunează și mai mult dezvoltarea producției naționale, datorită bineînțeles factorilor de ordin material necorespunzători. Pentru a face față acestei situații se recurge la turnarea filmelor noastre în studiourile din străinătate. Aceste începuturi timide ale cinematografiei românești nu pot ține pasul cu peliculele străine care ajung uneori pînă la perfecțiune. Pionieratul se datorează deci exclusiv unor entuziaști nesusținuți cu nimic de către autorități. Aceștia au reușit să înfrîngă cele mai mari greutăți, înflăcărați de dragostea pentru a 7-a artă și de dorința de a promova și afirma filmul românesc. Nu se poate vorbi însă de o școală națională cinematografică.

Filmele realizate în acea perioadă, de exemplu „Venea o moară pe Siret", „Ciuleandra", „Năpasta", deși inspirate din opere literare originale de bună calitate, manifestă serioase lipsuri atît pe plan tehnic cît și artistic.

O altă carență ar fi factorul improvizație cît și cel al imitării peliculelor străine.

Ideea unei cinematografii naționale, visul curajoșilor deschizători de drumuri, prinde viață o dată cu instaurarea socialismului în țara noastră. Filmul românesc a cunoscut o adevărată ascensiune în ultimele decenii. Dezvoltarea bazei tehnico-materiale, pregătirea cadrelor de specialitate precum și organizarea pe baze științifice a producției de filme au creat premisele unei cinematografii avansate. Pentru a realiza filme competitive la un înalt nivel era necesară asigurarea unui studio bine dotat, în care scop s-a construit „Centrul de producție cinematografică de la Buftea".

Proiectată la nivelul unor studiouri moderne, cu platourile de filmare înzestrate cu toate dispozitivele pentru ușurarea muncii, cu ateliere (de montaj, sunet, construcții, decor, costume, aparatură de filmare, iluminare etc.) care să asigure realizarea filmelor în condiții optime, această impunătoare investiție a pus la dispoziția creatorilor noi mijloace tehnice care să determine o calitate artistică superioară. În același timp, în cor-

puri separate, au fost amenajate: un studio de înregistrare a sunetului cu săli de mixaj, de postsincron, dialog, zgomote, transpuneri etc., un corp de filmări combinate, în care să se poată efectua trucajele cele mai complicate și o fabrică de prelucrare a peliculei negativ și pozitiv de 35 mm și 16 mm, alb-negru și color.

În asemenea condiții optime, creatorii noștri au demonstrat că pot realiza filme de o înaltă calitate artistică, apreciate pe plan național și internațional.

Pe lîngă baza tehnico-materială, era necesară o pregătire temeinică de cadre artistice și tehnice. În acest scop, s-a înființat un Institut de învățămînt superior pentru regizori și operatori și o școală tehnică cu profil cinematografic pentru personalul mediu de specialitate.

Cinematografia din perioada construirii socialismului prezintă o perioadă de început de aproximativ 10—15 ani, caracterizată prin multe debuturi, o serie de experiențe dar și de incertitudini. Filmele realizate erau în majoritatea lor inspirate din actualitatea noastră contemporană, dar în acea perioadă s-au făcut și ecranizări după opere literare consacrate.

O altă etapă este cea a dezvoltării calitative și cantitative a operei cinematografice în vederea creării școlii naționale de film.

Congresul al IX-lea al P.C.R. din 1965 a deschis o pagină nouă în viața cinematografiei noastre, ca și în viața întregului popor, a determinat angajarea plenară și fermă a tuturor creatorilor din cinematografie, în vederea realizării unor pelicule inspirate din multitudinea zonelor de activitate, pelicule demne de epoca ce o trăim și de dimensiunile majore ale vieții actuale. În această perioadă ia naștere o școală cinematografică națională, caracterizată printr-o prezență concretă și continuă în arta contemporană, reprezentată de reale talente. Filmul artistic cunoaște o remarcabilă diversificare a genurilor. Pe lîngă filme de actualitate, se realizează numeroase ecranizări, filme istorice, filme care evocă trecutul de luptă a partidului nostru în timpul ilegalității etc. Problemele majore ale cinematografiei românești au fost dezbătute cu ocazia întîlnirii ce a avut loc în martie 1971 a secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu creatorii celei de a 7-a arte, trasîndu-se cu acest prilej sarcini vitale pentru ridicarea nivelului ideologic și artistic al filmelor noastre. La această întîlnire, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român a spus: „Noi privim cinematografia ca un mijloc important de educare și elevare spirituală a omului, în contextul multiplelor mijloace de ridicare și formare spirituală de care dispune societatea noastră de astăzi. Dar, pentru ca cinematigrafia să-și îndeplinească acest rol important în societatea noastră socialistă, trebuie să se apropie mai mult de preocupările de astăzi ale poporului, să trăiască viața tumultuoasă a constructorilor socialismului și să o redea în forme diverse, în adevărata ei măreție. Cinematografia trebuie să constituie pentru poporul nostru o adevărată oglindă în care să se exprime sintetic, în formă artistică, rezultatele creației și eforturilor sale și care totodată să facă cunoscute și peste hotare realizările noastre în construcția socialistă".

II

NOȚIUNI GENERALE DE MONTAJ

1. DEFINIȚIA MONTAJULUI

Termenul montaj provine din limba franceză, însemnînd acțiunea de asamblare a părților ce compun un întreg. Englezii îi spun „cutting" sau „editing" iar germanii „Schnitt", de la verbul a tăia. În fond toate denumirile provin din aspectul superficial al montajului, adică alăturarea prin tăiere și apoi lipirea fragmentelor de peliculă.

În tratatul lor de montaj, Pudovkin și Timoșenco definesc montajul ca „organizarea tuturor planurilor realizate și sinteza lor, pentru stabilirea unei anumite ordini și a unui timp dat".

De fapt, vorbind despre munca practică a monteurului, ea constă în:

— stabilirea ordinei secvențelor, așa cum este indicată în decupaj (deoarece ele sînt turnate neținîndu-se seama de cronologia filmului, ci de posibilitățile existente la filmare);

— crearea unui echilibru între diferite secvențe și între diferitele planuri ale unei aceleiași secvențe, pentru a asigura ritmul ansamblului filmului.

Bineînțeles însă că montajul trebuie să fie definit dintr-un punct de vedere mult mai elevat și anume pe planul esteticii dramatice. Pudovkin, Eisenstein, Delluc, Bela Balasz etc. au considerat că montajul constituie esența celei de-a șaptea arte.

Bela Balasz, în mod particular, a insistat pe ritmul pe care montajul îl dă ansamblului filmului, considerîndu-l sufletul operei cinematografice.

Louis Delluc a subliniat rolul fundamental al cadenței, acest echilibru de proporții ce structurează filmul.

Germaine Dulac a analizat raportul dintre cinema și muzică, raport bazat pe mișcare; mișcarea prin ritmul și desfășurarea ei poate crea singură emoția.

Planul cinematografic, în afară de încadratură, compoziție și mărime este determinat și de lungime (durata sa).

O narațiune cinematografică cuprinde cîteodată momente de trăire dramatică mai intensă, și atunci planurile pot fi mai lungi. În cazul filmelor de acțiune, cadrele vor fi mai scurte. De aici însă nu putem trage nici o concluzie rigidă. Regizorul și monteurul sînt stăpînii duratei și sînt singurii care pot modela lungimea planurilor și a secvențelor filmului. Acest timp însă nu are nimic de-a face cu timpul real. Au existat regizori care au fost tentați să realizeze filme experimentale, ca de exemplu „Coarda", unde pe ecran era redat timpul real.

Un plan foarte scurt poate avea, uneori, următoarele consecințe:

— ruperea intenționată a unei continuități (prin folosirea flash-urilor);

— realizarea unui șoc brusc și neașteptat;

— prevederea unei suite de evenimente;

În cazuri cu totul speciale, un plan poate dura să zicem mai multe minute și anume:

— cînd un personaj își amintește mai multe evenimente din viață cuprinse într-un singur plan și urmează să ia o hotărîre decisivă;

— cadrul filmat se execută cu o mișcare complexă de aparat care de fapt transformă planul în secvență (montaj în cadru).

Trebuie să precizăm că nici în cazul utilizării planului scurt sau foarte scurt și nici în cazul planului lung sau foarte lung, nu se pot stabili reguli precise și rigide, totul depinzînd de ceea ce dorim să arătăm spectatorului, astfel încît să-i putem transmite emoția. Acest lucru îl realizează practic montajul. Acest mijloc de expresie filmică stabilește unde trebuie să se introducă detaliile și cînd pot fi întrerupte planurile generale de către primplanuri, fără să se piardă sensul încadrării povestirii în ambianța filmului.

Astfel apare instrumentul pe care Balasz îl numește „foarfece poetic". Capacitatea de a tăia și apoi de a uni între ele diferite cadre, creînd un ritm, corespunde stilului în literatură.

Prin intermediul montajului, fluxul cadrelor poate fi cînd rapid și amplu, ca hexametrul poeziei antice, cînd asemenea baladei, adică la început sprinten, apoi mai lent.

Datorită cadrelor secundare de trecere, montajul poate fragmenta timpul, după cum datorită primplanurilor pot fi fragmentate spațiile, creînd și în primul și în al doilea caz, noi timpuri și noi spații.

Kuleșov a stabilit că forța montajului rezultă nu numai din faptul că o scenă împărțită în cadre poate fi reprezentată în mod mai viu sau mai realist dar și din faptul că o succesiune de cadre implică un ansamblu de relații complexe ca idei, durată, mișcare fizică și formă care, tratate cu abilitate, pot acționa cu o mare forță asupra spectatorilor.

Kuleșov a încercat să înregistreze mersul unei femei pe peliculă, filmînd picioarele, mîinile, ochii și capul unor femei diferite. Ca rezultat, datorită montajului, s-a obținut impresia mișcării unei singure persoane.

De aici reise clar că forța esențială a cinematografului rezidă în montaj, deoarece prin montaj materialul poate fi descompus, recompus sau chiar transformat radical.

Montajul este deci o muncă de creație în cadrul procesului complex de realizare a filmului, atît prin faptul că astfel creatorul interpretează fenomenul de viață filmat în mod subiectiv, cît și pentru că prin montaj se pot comunica idei, sensuri dramatice, implicînd spectatorul pe plan emoțional.

De aceea, concluzia care rezultă este că montajul nu este prin definiție obiectiv, nu este supus unor legi, ci este o creație personală, proprie fiecărui realizator.

De exemplu, personajul istoric Mihai Viteazul reprezintă o realitate obiectivă din trecutul neamului nostru. S-au realizat pe această temă două filme și anume: „Mihai Viteazul" de Sergiu Nicolaescu și „Buzduagnul cu trei peceți" de Constantin Vaeni. Fiecare dintre aceste filme a fost tratat într-o manieră și viziune subiectivă de către cei doi cineaști.

Încă din timpul filmărilor, regizorul nu trebuie să piardă din vedere că, pentru a putea fi obținute efectele dorite prin montaj, cadrele trebuie să fie astfel trase încît să poată fi îmbinate ulterior, într-o anumită succesiune, în funcție de raportul specific dintre ele, de lungimea și durata lor. În procesul de realizare a operei cinematografice, între filmare și montaj există o anumită condiționare, o anumită reciprocitate și o interdependență permanentă.

O definiție mai completă a montajului, pornind de la funcțiile lui psihologice, a dat-o J. P. Chartier:

„Montajul prin planuri succesive corespunde percepției obișnuite, prin mișcări succesive ale atenției. Așa cum ni se pare că avem fără încetare o viziune globală a ceea ce ni se oferă privirii, pentru că rațiunea construiește această viziune din datele succesive ale privirii noastre, tot astfel într-un montaj bine făcut, succesiunea planurilor trece neobservată, pentru că ea corespunde mișcărilor normale ale atenției și oferă spectatorului o reprezentare de ansamblu care îi dă iluzia percepției reale."

Pentru a înțelege mai bine mecanismul psihologic pe care se sprijină montajul, trebuie să pornim de la ideea că succesiunea planurilor unui film are la bază fie privirea, fie gîndirea personajelor sau a spectatorilor, într-un cuvînt se întemeiază pe tensiunea mentală ce o declanșează.

Opera există, ca totalitate expresivă, doar în conștiința spectatorului, un film este constituit dintr-o suită de fragmente din realitate a căror legătură dramatică și unitate semnificantă sînt creația celui care le percepe.

Montajul (sau dezvoltarea dramatică a filmului) se supune deci, foarte exact, unei legi de tip dialectic, fiecare cadru trebuind să conțină un element-apel care își găsește răspuns în cadrul următor; tensiunea psiholgică (atenție sau întrebare), creată spectatorului, trebuie să fie satisfăcută prin planurile următoare. Povestirea filmică apare deci

ca o suită de sinteze parțiale (fiecare plan este deci o unitate incompletă) care se înlănțuie într-o perpetuă depășire dialectică.

Continuitatea logică, cronologică și spațială dintre aceste elemente, acea senzație de înlănțuire pe înțelesul spectatorului, se obține cu ajutorul tranzițiilor (legăturilor) plastice, psihologice, vizuale și sonore sau într-un cuvînt prin racord.

Iată cîteva principii de racord în montaj cu repercursiuni de ordin plastic sau expresiv. Între două planuri trebuie în primul rînd să existe continuitate de:

— conținut material (să existe în ambele planuri un element comun);

— conținut dramatic (mișcarea în cadru să aibă o logică);

— conținutul structural (compoziția celor două planuri să asigure un racord vizual);

— dimensiune (după felul cadrajului);

— lungime (se evită juxtapunerea unor planuri de lungimi contrastante, în afară de cazul cînd se urmăresc anumite efecte).

Aceste reguli nu sînt intangibile, căci sînt frecvente cazurile în care ele au fost ignorate, rămînînd însă regula esențială care trebuie respectată în succesiunea planurilor: pentru ca povestirea să fie perfect inteligibilă, la fiecare plan nou, spectatorul trebuie să înțeleagă imediat ce se petrece în acel plan și eventual unde și cînd se desfășoară acțiunea lui în raport cu planul precedent.

Fiecare plan presupune un anumit unghi de filmare și o anumită mișcare de aparat. Așa cum am arătat, orice cadru este filmat după o intenție premeditată, elaborată în decupajul filmului. În acest caz, montajul este obținut datorită efectului de implicare sau aluzie, punînd astfel în relație obiectele, personajele sau evenimentele.

Un caz particular al tehnicii montajului în succesiune îl constituie montajul în cadru. Acesta se realizează direct prin filmare, avînd grijă să fie exectuate toate mișcările de aparat (travling, panoramare, transfocare etc.) dar și deplasările personajelor din cadru, astfel încît să obținem în continuitate toată gama de planuri prevăzută în decupaj.

Să luăm un exemplu de montaj în cadru, pentru a vedea relația dintre literatură și cadru filmic, și anume începutul romanului și filmului „Pădurea spînzuraților".

„Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu știreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici și colo cu arbori arămii."

Această frază conține elementele necesare unui cadru și anume obiecte materiale: cîmpia, arborii, spînzurătoarea, și cele imateriale, cerul stabilind astfel relații semnificative între ele.

Imaginea în romanul lui Rebreanu apare concretă, în termeni preciși. Nu se face aluzie, nu se punctează.

În decupajul filmului, regizat de Liviu Ciulei, apar aceleași elemente:

„P. G. Pe fond de cer, silueta unui copac. Aparatul panoramează spre stînga, cuprinde cer-copaci, copaci-cer și iar copaci. Cer alb. Din acest alb se detașează brusc spînzurătoarea."

Imaginea vizuală comunică moartea, prin apariția bruscă a spînzurătorii.

Imaginea cinematografică din cadrul de mai sus presupune folosirea mișcărilor de aparat. Acestea compun, în interiorul cadrului, montajul, asigurînd o înregistrare globală a realului.

Printr-o complexă mișcare de aparat, de panoramare sau de travling, cadrele surprinse prind viață.

Mișcarea de travling ajută ca trecerea de la un plan mai apropiat la unul mai îndepărtat să nu se facă în mod brusc, ci dimpotrivă, mai lent și gradat, avînd bineînțeles o întemeiată justificare dramatică.

Regizorul trebuie să folosească orice mijloc la nivelul unui cadru sau prin tehnica montajului, ca de exemplu raporturi între obiecte și personaje, culoare, mișcări de aparat, pentru a produce asimilarea unei idei. Prin efectele folosite astfel, regizorul se poate exprima în metafore vizuale de tip cinematografic.

2. CLASIFICAREA MONTAJULUI

Montajul poate aduce un aport intelectual, poetic sau spiritual. Dar înainte de toate trebuie să structureze desfășurarea unei povești, să-i dea ritmul său intern și coloratura sa particulară.

Durata fiecărui plan este determinată de ordinea impusă, de succesiunea imaginilor și de dispunerea lor în timp.

Dublul obiectiv propus de cineast, anume acela de a emoționa și a fi inteligibil, va fi din plin atins, dacă planurile vor fi judicios plasate. Nu planul în sine are un sens ci relația dintre planuri.

Montajul deci nu constă din simpla juxtapunere a unor fragmente de film, el nu există cu adevărat decît dacă creează un conflict, un șoc între două imagini. Șocul acesta este cel ce dă de fapt dinamismul filmului.

TIPURI DE MONTAJ

Pudovkin distinge cinci posibilități de expresie a montajului:

— montaj paralel;
— montaj prin antiteză;
— montaj prin analogie;
— montaj prin sincronism;
— laitmotiv.

Să încercăm să spunem cîteva cuvinte despre fiecare dintre ele.

Montajul paralel ne arată în alternanță două acțiuni simultane care se petrec în locuri diferite. El a fost folosit pentru prima dată de Williamson, în filmul „Atacul unei misiuni în China".

Procedeul este în prezent larg utilizat în filmele de aventuri și Western, unde avem mereu de-a face cu urmăritori și urmăriți. Spectatorii trăiesc o dublă emoție, deoarece, în funcție de procesul de identificare, atît de puternic în cinematografie, participăm la acțiunile eroilor amenințați și în același timp la acțiunile celor ce vin să-i salveze.

De exemplu, în filmul „Racolarea" (în regia lui George Cornea), spre final, protagonistul George Tudoran, care a fost răpit de agenți străini, de spionaj, reușește să scape și este fugărit de mașinile urmăritorilor prin pădure. În același timp, soția sa, Aura Tudoran, scapă și ea din clădirea în care a fost închisă și aleargă disperată spre autostradă. Această acțiune, care se petrece în același timp, este pusă în evidență printr-un montaj paralel, care urmărește drama celor doi eroi.

Montajul prin antiteză a apărut destul de demult, în anul 1905, folosit de Porter în filmul „The Ex-convict". Pentru a marca contrastul dintre viața unui bogat industriaș și cea a unui vechi ocnaș, el prezintă succesiv cadrele luate din interiorul luxos al casei primului personaj, cu mizerabila cocioabă în care locuiește cel de-al doilea.

Este greu de a separa acest tip de montaj de cel de analogie. Iată un exemplu puțin cunoscut care se referă la ambele cazuri. Un film mut realizat de Berthomieu: O dansatoare rotindu-se în jurul pistei unui musichall și, imediat după aceea, un nebun îmbrăcat în cămașa de forță, învîrtindu-se în jurul celulei sale. Efectul reiese destul de clar, iar spectatorul rămîne șocat de acest contrast.

Montajul prin analogie tinde să degajeze o relație aparte, o corespondență poetică între două cadre. Filmul ambițios și decepționant al lui Walther Ruttman, „Melodia lumii", este compus în cea mai mare parte din analogiile comportamentului oamenilor din cele trei părți ale lumii.

Montajului prin analogie i se poate adăuga și montajul prin comparație sau metaforic. Vom da, ca exemplu, decupajul unei secvențe în care o femeie naște, scenă construită pe un montaj de comparație, de către Eduard Berne, și care se prezintă în felul următor:

— ferestrele unei case cu transperantele trase;
— cuib de rîndunele;
— bunica și o mătușă în camera Berthei;
— Bertha, crispată, naște, strîngînd capul patului cu mîinile;
— grosplan al mîinilor sale;
— un trandafir care se deschide (filmat accelerat) cu strigătul Berthei, ce se continuă și pe planul următor;
— copii ce se joacă cu un cățeluș; ei aleargă apoi spre casă;
— bunica ține noul născut;
— Bertha destinsă;

— trasperantele închise;
— micul cățeluș abandonat;
— copiii află noutatea de la oamenii care lucrează pe cîmp;
— racord sonor al următoarei fraze spuse de o fetiță: „micul băiețel a sosit";
— un mînz în întîmpinarea mamei sale de pe cîmp;
— păsări;
— un cîrd de rățuște.

Montajul prin sincronism este strîns legat de precedentul.

Se poate spune că sincronismul constă în a crea un fascicul dinamic de analogii.

Ciclul de filme realizat în timpul războiului de Frank Capra sub titlu „Pentru ce luptăm" ne arată, rînd pe rînd, asemănarea regimurilor totalitare înainte de anul 1940 și frontul de libertate ce s-a constituit în lume. Astfel, el este clădit în cele două cazuri pe un puternic sincronism.

Montajul prin laitmotiv este atunci cînd o imagine revine periodic și sfîrșește prin a constitui respirația filmului, pulsația inimii sale.

Astfel, la început, în filmul „Ritmurile orașului" (Sucksdorf), imaginea unui pescăruș revine de multe ori, în alternanță cu vederile plonjate asupra Stockholmului.

Sau admirabile imagini scandînd începutul filmului lui Eisenstein, „Vechi și nou", în care se văd țărani ce taie lemne și ară pămîntul.

În filmul „Intoleranța", al lui Griffith, unitatea de inspirație este dată de ideea inițială, intoleranța ce combate dragostea și ura. Griffith folosește ca laitmotiv vizual imaginea Lilianei Gish ce se balansează într-un leagăn.

Ulterior, Bela Balasz a propus o altă diviziune a montajului:

— montajul creator de idei;
— montajul metaforic (ca de exemplu cadrele din filmul „Crucișătorul Potemkin", arătînd mașinile și figuri de marinari);
— montajul poetic (cadrele din secvența „Dezghețul", din filmul „Mama");
— montajul alegoric (planuri ale mării, din filmul „Noaptea Anului Nou" de Lupu Pick);
— montajul intelectual (statuia țarului care se ridică, din filmul „Octombrie");
— montajul ritmic (muzical și decorativ);
— montajul formal (contrastul formelor vizuale);
— montajul subiectiv (aparatul de luat vederi, prezentat la persoana întîi).

Eisenstein, la rîndul său, propune o împărțire mai interesantă, deoarece ține seama de toate tipurile de montaj:

— montajul metric (sau „motor primar", analog măsurii muzicale și bazat pe lungimea planului);

— montajul ritmic (sau „emotiv primar", bazat pe lungimea planurilor și pe mișcarea în cadru);
— montajul tonal (sau „emotiv melodic", bazat pe rezonanța emoțională a planului);
— montajul armonic (sau „afectiv polifonic", bazat pe dominanta afectivă la nivelul întregului film);
— montajul intelectual (sau „afectiv intelectual", combinație de rezonanță intelectuală și dominantă afectivă la nivelul conștiinței reflectate);
— montajul de atracții;
— montajul reflex.

Pierre Morel-Melbourne a stabilit o clasificare de montaj, ținînd seama de opiniile lui: Pudovkin, Timoșenco, Arnheim și Lo Duca. El menționează, sub titlul „Intervențiile de montaj", următoarele procedee:
— schimbare de loc;
— schimbarea unghiului de filmare;
— schimbarea obiectivului;
— schimbarea planului;
— introducerea unui detaliu (paranteză de confirmare sau de punere la îndoială);
— evocare:
— a timpului trecut;
— a timpului viitor;
— a distanței, în același timp;
— acțiuni paralele;
— contraste (antiteza);
— asemănare sau metaforă (inversă contrastului);
— refrenul (o imagine ce revine periodic);
— rima (sau aluzie plastică);
— concentrare;
— mărire sau depărtare;
— montaj în imagine;
— trucaje.

Arnheim propune, la rîndul său, o clasificare mai completă, bazată pe relațiile „decupaj-montaj", „timp-spațiu", „formă-conținut". În acest caz diviziunile montajului sînt următoarele:
— montaj realizat pe baza principiilor de decupaj;
— montaj realizat pe baza relațiilor de timp;
— montaj realizat pe baza relațiilor de spațiu;
— montaj realizat pe baza relațiilor de conținut.

Montajul realizat pe baza principiilor de decupaj

Funcție de lungimea planurilor, montajul se referă la:
— bucăți lungi (Cadrele sînt lipite unul de celălalt și au o lungime relativ mare. Ritmul devine lent);
— bucăți scurte (Cadrele au o lungime relativ mică. Cadrele scurte sînt folosite în special în secvențele de mișcare rapidă și cele care din punct de vedere al conținutului cer aceasta. Reprezintă puncte de

vîrf ale acțiunii povestirii cinematografice. Ele provoacă un efect emotiv deosebit spectatorului. Folosirea cadrelor scurte creează un ritm alert.

— combinare de planuri lungi cu planuri scurte (în scene de lungă durată se introduc scene scurte sau invers. Ritmul devine corespunzător, funcție de majoritatea planurilor lungi sau scurte);

— combinarea fără o anumită ordine (juxtapunerea unor planuri de lungimi diferite și nu prea lungi sau prea scurte, ceea ce înseamnă că lungimea este determinată de conținutul imaginii, fără un efect ritmic particular).

Montaj de planuri întregi (nefragmentate):

— succesiv (o acțiune este dusă pînă la capăt prin înșiruirea unor planuri, unele după altele, funcție de desfășurarea narațiunii cinematografice);

— intercalat (acțiunea filmului este împărțită în fragmente, care prin montaj sînt intercalate între ele);

— interpolat (implantare de secvențe sau planuri izolate în desfășurarea acțiunii filmului).

Montajul intern al diferitelor scene:

— combinație de cîmp vizual larg sau total (trebuie să reținem că acesta din urmă este un concept mereu relativ, reușind să cuprindă noțiunea de „primplan"):

— întîi un cîmp total, apoi un detaliu al acestuia (sau mai multe) sau un primplan (corespunzător poziției „concentrări" din prima clasificare. Prin concentrare înțelegem reducerea încadraturii);

— trecerea de la un plan sau de la mai multe la planul total care le conține (corespunzător „măririi" din prima clasificare. Prin „mărire" înțelegem lărgirea încadraturii);

— succesiune, fără regulă, de cîmpuri largi sau totale și de primplanuri;

— succesiune de detalii.

Montajul realizat pe baza relațiilor de timp

Simultaneitatea acțiunii:

— a unor scene întregi. Montaj succesiv și intercalat. În cazul celui intercalat, corespunde faptului că „în timp ce la x se întîmplă cutare lucru, la y se petrece altceva);

— detalii ale unui punct de vedere la un moment dat (adică detaliile aceluiași loc, perindîndu-se unul după altul în același moment. Corespunde montajului analitic. Inaplicabil din punct de vedere practic).

Înainte și după:

— scene întregi, care se succed în timp (de asemenea scene care au avut loc — amintire — sau vor avea loc — previziune);

— succesiune întreagă a unei scene (înșiruirea unor detalii în ordinea timpului, de-a lungul unei acțiuni întregi. De exemplu, cineva apucă un revolver — o femeie fuge).

Indiferență față de timp:

— acțiuni întregi care nu depind reciproc de timp ci numai de conținut (de exemplu, la Eisenstein, focurile de armă trase asupra muncitorilor, montate împreună cu tăierea vitelor în abator. Înainte? După? Indiferent);

— filmări izolate, fără relații de timp între ele (caz rar la filmele narative);

— încorporarea filmărilor izolate într-o acțiune (de exemplu montajul lui Pudovkin din secvența „Bucuria prizonierului", în care el e anunțat că a doua zi va fi liber. Au fost arătate numai jocul mîinilor și primplanul jumătății inferioare a feței, inclusiv gura. Apoi planuri cu curgerea năvalnică a unui torent de primăvară, joc de raze de soare, păsări într-o ogradă și copil care surîde. Relația e numai de conținut).

Montajul realizat pe baza relațiilor de spațiu

Mediu identic (dar timp deosebit):

— scene întregi (ca de exemplu un personaj care se întoarce după 20 ani în același loc);

— în aceeași scenă (timp comprimat). Timpul trece și, fără nici o întrerupere, se vede ceea ce se întîmplă după aceea, în același loc. Irealizabil.

Schimbare de loc:

— scene întregi (succesiune sau intercalare de scene care se petrec în diferite locuri);

— în aceeași scenă (diferite fragmente ale scenei respective, indiferent de spațiu).

Montaj realizat pe baza relațiilor de conținut

Analogie de formă:

— a formei obiectului (de exemplu în filmele lui Pudovkin, pîntecul rotunjor al unui student, urmat de o formă asemănătoare, coama unui deal);

— a formei mișcării (oscilațiile unui pendul, urmate de oscilațiile acului unui cîntar).

Analogie de sens al conținutului:

— elemente izolate (ca de exemplu, în filmul „Mama", secvența „bucuria prizonierului". Succesiunea planurilor prizonier — pîrîu — păsări — copil ce rîde, demonstrează acest gen de montaj);

— scene întregi (exmplu Eisenstein: muncitorii sînt împușcați, boul este răpus în abator).

Contrast de formă:

— de forma obiectelor (ca exemplu un plan cu un om gras, apoi cu unul slab);

— forma mișcărilor (după o mișcare foarte rapidă, o mișcare foarte lentă).

Contrast al sensului conținutului:

— obiecte izolate (un șomer flămînd, o vitrină plină de bunătăți);

— scene întregi (scene din casa unui bogat și unele din casa unui sărac).

Combinări de analogie și contrast:

— analogie de forme și contrast de conținut (în filmele lui Timoșenco, cadre cu lanțul la picioarele condamnatului și picioarele balerinei, sau bogatul în jilțul său iar condamnatul pe scaunul electric);

— analogie de conținut și contrast de forme (în filmul lui Buster Keaton „Mingea nr. 13", protagonistul vede pe ecran o pereche uriașă care se sărută, iar în cabina de proiecție el însuși își îmbrățișează iubita).

După Arnheim, alăturarea cadrelor prin montaj nu trebuie să aibă numai un efect simplu de acțiune ci unul mult mai semnificativ. De altfel în această clasificare se ignoră o serie de elemente, ca de exemplu cadrajul, mișcarea aparatului, sunetul cît și de relațiile posibile în interiorul unui fragment de montaj.

Cu toate acestea, este singura clasificare care ține cont de întregul proces tehnic efectuat la masa de montaj, care ajută la stabilirea compoziției filmului în timpul operațiunilor de montaj.

Din enumerarea diferitelor clasificări făcute de teoreticieni ai artei cinematografice, s-a văzut că tipurile de montaj ce pot exista sînt destul de numeroase. În practică, sînt însă mai des folosite doar cîteva, de aceea, în cele ce urmează, se va insista mai ales asupra acelora care ajută la aprofundarea ideii de bază a filmului, prin trecerea de la scenariul literar, respectiv decupaj, la narațiunea cinematografică.

MONTAJUL CREATOR DE IDEI

Acest gen de montaj a fost folosit de Dziga Vertov, care și-a propus să filmeze realitatea pe viu, operațiunea ulterioară filmării constînd în ordonarea materialelor alese și asamblarea lor astfel încît să reiasă o idee nouă, izvorîtă din mai multe fapte obiective și independente.

Practic este aproape imposibil să construim un film „a posteriori", deoarece nu toate planurile filmate în acest fel pot conduce la obținerea unei idei. Excepție face jurnalul de actualități, unde o mare cantitate de materiale filmate pot fi supuse unei selecții. Apoi, funcție de existența acestor materiale, putem exprima diferite idei, care apar numai datorită raporturilor între anumite planuri.

Acest tip de montaj trebuie să comunice spectatorului, prin juxtapunerea unor planuri, un sentiment sau o idee clară. Montajul urmărește să exprime prin el însuși ideea. Deși, aparent, acest gen de montaj distruge continuitatea, simplificînd trecerile de la un plan la altul, el produce în gîndirea spectatorului o ruptură, care, în urma confruntării planurilor, duce la apariția ideii pe care realizatorul dorește să o transmită.

În același timp, „montajul de idei" trebuie să creeze unele relații între evenimente, obiecte sau personaje, relații ce pot fi definite prin:

— relații de timp;
— relații de localizare;
— relații de cauzalitate;
— relații de consecință;
— relații de paralelism;

Relațiile de timp constau în a arăta evenimente petrecute sau care se vor petrece, alăturate acțiunilor din prezent.

Timpul poate fi:

— trecut, în care un personaj își amintește o întîmplare desfășurată în urmă cu zile, luni, ani. Trecerea dintre imaginile ce reprezintă prezentul și trecutul se poate face cu ajutorul înlănțuirii, legată de un obiect sau gest care se repetă în ambele evenimente sau chiar prin trecere directă, datorită tăieturii de montaj;

— prezent, ce reprezintă două acțiuni ce se petrec în același timp. Exemplul cel mai clasic este cel din filmul „Intoleranță" al lui Griffith, în care condamnatul la moarte așteaptă executarea sentinței, în timp ce soția sa îi aduce grațierea;

— viitor, unde acțiunii din prezent i se alătură un eveniment ce se va petrece peste un timp oarecare. Astfel, în filmul „Miracol la Milano", Toto intră la un orfelinat și, prin înlănțuire, apare imaginea lui cînd iese din orfelinat după trei ani.

Relațiile de localizare constau în stabilirea cu precizie a locului unde se întîmplă un eveniment. De asemenea, prin folosirea unor planuri ce arată detaliile unui monument, ale unei clădiri, cetăți etc., se poate localiza spațiul în care se desfășoară o acțiune. Un exemplu se poate da din filmul „Vlad Țepeș" (regia Doru Năstase) în care o serie de planuri, din ce în ce mai apropiate, ne dezvăluie castelul voievodului român.

Relațiile de cauzalitate sînt cele care ne arată motivele ce determină apariția unui eveniment; de exemplu, în filmul „Crucișătorul Potemkin", cadrele în care vedem cum medicul vasului este aruncat în mare sînt urmate de un plan unde larve de muște mișună pe niște bucăți de carne.

Relațiile de consecință sînt cele în care unele cadre ne arată un eveniment, iar imaginile următoare, efectul obținut. Vom da un exemplu tot din filmul „Crucișătorul Potemkin" în care sînt arătate tunurile de pe vas ce trag o serie de salve, iar în planurile ce urmează se vede palatul guvernatorului din Odesa, bombardat și în flăcări.

Relațiile de paralelism definesc, de fapt, „montajul de idei" propriu-zis, la care, așa cum s-a mai spus, juxtapunerea a două planuri creează în mintea spectatorului o idee ce nu există în cele două planuri luate separat.

Paralelismul poate fi bazat pe:

— analogie, adică compararea a două imagini complet diferite; de exemplu, în filmul „Greva", prima imagine îi prezintă pe muncitorii

împușcați, după care apare cea de-a doua imagine, unde se văd animalele măcelărite;

— contrastul a două imagini, cum putem urmări în filmul „Zuyderzee", realizat de regizorul Joris Ivens, în care se vede imaginea unor saci de grîu aruncați în mare, alăturată de imaginea unui copil înfometat.

MONTAJUL NARATIV

După cum arată și numele, acest tip de montaj are rolul să povestească o acțiune, să prezinte o suită de evenimente într-o anumită ordine. El se bazează pe raporturile dintre secvențe (de la secvență la secvență) și ne determină să considerăm filmul ca un întreg.

Montajul narativ poate fi redus la un minim strict necesar de cadre. În filmul „Coarda", al regizorului Hitchcock, montajul este astfel simplificat încît în fiecare bobină nu există decît un singur plan.

Amintim că un film obișnuit conține între 500 și 700 planuri și că în acest caz montajul narativ își poate demonstra calitățile. Dacă montajul este lent sau rapid, atunci este vorba de un montaj expresiv, pentru că ritmul lui joacă un rol psihologic. De fapt acest tip de montaj este cel mai folosit în producția de filme.

Montajul narativ poate fi de patru feluri în funcție de ordinea secvențelor și în raport cu logica succesiunii evenimentelor:

— *Montajul liniar*, în care acțiunea este unică, avînd secvențele montate în ordinea cronologică a întîmplărilor. Este cel mai simplu mod de a monta filmul. Se pare că sînt rare filmele în care să nu existe o întrepătrundere cît de mică a două acțiuni paralele.

Aparatul de luat vederi se deplasează dintr-un loc în altul în funcție de necesitățile acțiunii, respectîndu-se în montaj continuitatea evenimentelor. Un exemplu de montaj liniar îl constituie filmul istoric „Vlad Țepeș", care urmărește viața domnitorului român în mod cronologic, conform evenimentelor petrecute în acea perioadă.

— *Montaj narativ inversat*, în care este răsturnată ordinea cronologică, în folosul unei temporalități subiective, eminamente dramatice, sărind liber din prezent în trecut, pentru a reveni în prezent. Poate fi vorba de o singură întoarcere în trecut, care ocupă tot filmul (exemplu „N-a dansat decît o vară" (Matson), „Roșu și negru" (Autant Lara) etc. sau o serie de întoarceri în trecut ce corespund tot atîtor amintiri sau chiar o îmbinare a trecutului cu prezentul. Exemplul unui film cu numeroase întoarceri în trecut îl constituie filmul „Ringul", în regia lui Sergiu Nicolaescu.

La începutul filmului mut, întoarcerea în trecut era greoi realizată prin gesturile mimate ale personajului și cu ajutorul unei măști rotunde (iris) care se redeschidea pe episodul povestit. În momentul de față, întoarcerea în trecut nu este decît sugerată, aparatul de luat vederi plecînd de pe un obiect, un portret sau un peisaj, fixîndu-se cîteva secunde pe acest element de tranziție. Cu sau fără ajutorul unei înlănțuiri, vom vedea obiectul filmat situat în alt con-

text (cel al timpului trecut). Această trecere se poate efectua pe măsură ce o voce din off începe a povesti. Vocea poate fi înlocuită cu o frază muzicală. Astfel, spectatorul va simți că alunecă în trecut cu o mai mare ușurință.

Amintim capodopera lui Orson Welles „Cetățeanul Kane", în care totul a fost obținut grație procedeelor conjugate ale montajului de gen reportaj, ale întoarcerii în trecut și ale perturbării cronologiei. Câteva cuvinte despre acest film: Charles Foster Kane, marele magnat al presei americane a decedat în magnificul său castel Xanadou. Acest om a fost de fapt un solitar, puțin cunoscut de anturajul său și nimeni nu-și putea explica semnificația ultimului său cuvînt „Rosebud".

Pentru a elucida acest mister, un reporter va interoga succesiv pe toți cei care l-au cunoscut bine pe Kane.

Narațiunea filmului cuprinde patru părți și anume:

— Partea întîi: Castelul Xanadou. Moartea lui Kane.

— Partea a doua: imagini din viața oficială a lui Kane, montate în stilul jurnalului de actualități.

— Partea a treia: Ancheta reporterului pe lîngă cei apropiați.

— Partea a patra: Comoara lui Kane, sania Rosebud, grilajul castelului; sfîrșit.

Vom insista asupra modului în care a fost realizată partea a treia, care reprezintă un montaj narativ alternat.

Reporterul anchetează patru dintre personajele care sînt cele mai apropiate lui Kane și anume:

— a doua soție, care în prezent a decăzut și lucrează într-un bar de noapte;

— Theacher, mentorul lui Kane;

— factotum-ul său, Bernstein, directorul ziarului condus de Kane;

— prietenul său Lelande.

Decupajul acestei părți a filmului se prezintă în felul următor:

— în barul de noapte, discuția cu dna. Kane;

— în biblioteca castelului, unde ziaristul citește memoriile lui Theacher;

— la bătrînul Bernstein, cu care discută despre prima soție;

— la prietenul său Lelande, cu care va discuta despre prima căsătorie a lui Kane;

— din nou la Lelande, unde va comenta despre cariera lui Kane, divorțul și recăsătorirea;

— în localul de noapte, care va aminti despre cariera tristă a cîntăreței ce a devenit a doua dnă. Kane;

— în castelul Xanadou, cu majordomul.

Povestirea cinematografică nu respectă nici progresia rațională, nici cronologia. Sînt mici fragmente de viață, prezentate într-o ordine aparent incoerentă, fără nici un raport între ele, dar sînt alese cu știință și minuțios juxtapuse. Unica linie conducătoare este cea care îl înconjoară pe Kane. Noi descoperim personalitatea lui Kane din pre-

zentarea sumară a scenelor de actualități și mărturisirile intime ale martorilor.

Trebuie să adăugăm că această fragmentare a povestirii a permis lui Orson Welles să prezinte aceeași scenă din două unghiuri diferite. Astfel, începutul carierei de operă a d-nei Kane, cuprinzînd ultimele pregătiri ale începerii spectacolului, ridicarea cortinei, intrarea actriței, sînt redate din punctul de vedere al lui Lelande, apoi din punctul de vedere al eroinei.

— *Montaj narativ alternat,* bazat pe paralelismul a două sau mai multe acțiuni juxtapuse, care se reîntîlnesc la finalul filmului. În acest gen de montaj se păstrează contemporaneitatea strictă, totul se întîmplă în același timp. De exemplu, în filmul „Intoleranță", al lui Griffith, montajul îl arată alternativ pe eroul dus spre locul de execuție și pe soția care aduce scrisoarea salvatoare. Cele două acțiuni se contopesc, cînd eroul este smuls unei morți nedrepte.

Alternanța, combinată cu un montaj accelerat, poate exprima, în mod remarcabil, un fel de umanism, de contopire dramatică a două personaje, în interiorul aceleiași goane inevitabile a evenimentelor.

— *Montaj narativ paralel,* care spre deosebire de montajul alternat, se caracterizează prin indiferența față de timp, deoarece constă în apropierea evenimentelor ce pot fi foarte îndepărtate în timp și a căror simultaneitate strictă nu este absolut necesară pentru ca juxtapunerea să fie demonstrativă. În acest tip de montaj, acțiunile sînt intercalate prin niște fragmente, cu scopul de a face să izvorască, din confruntarea lor, o semnificație. Simultaneitatea acțiunilor nu mai este deloc necesară, de aceea *constituie un tip de montaj foarte subtil și expresiv.*

Exemplul cel mai bun este tot din filmul „Intoleranța" lui Griffith, unde, așa cum s-a mai arătat, cele patru acțiuni, conduse în pararel, duc la concluzia că intoleranța este proprie tuturor timpurilor

În filmul „Sfîrșitul Sankt-Petersburgului", masacrul primului război mondial este montat în paralel cu Bursa, copleșită de activitatea afaceriștilor și jucătorilor.

În filmul românesc „Liniștea din adîncuri", regia Malvina Ursianu, sînt montate în paralel două acțiuni simultane și anume cadre ce reprezintă interiorul fastuos, cu petrecerile de rigoare ale bogătașei ce lucrează mînă în mînă cu nemții, și celula închisorii unde, se află tînărul luptător pentru libertate, care ajunge pînă la sacrificiul suprem.

MONTAJUL RITMIC

Montajul ritmic privește lungimea planurilor, determinată de gradul de interes psihologic pe care îl stîrnește conținutul lor.

Problema duratei planurilor are foarte mare importanță în momentul montajului, pentru că de aceasta depinde impresia finală a spectatorului. Este necesar să existe o corelare între ritm (mișcare a imaginii) și mișcarea în imagine, ca de exemplu la redarea cursei rapide a unui tren.

Este clar că plecînd de la ceea ce realizatorii doresc să redea în

imagini, lungimea cadrului se fixează în funcție de ceea ce trebuie arătat sau sugerat.

Astfel, în cazul planurilor lungi, avem un ritm lent, ce dă impresia de lîncezeală sau de plictiseală.

Planurile scurte sau foarte scurte (flash-uri) vor da acțiunii un ritm rapid, nervos, dinamic, cu efecte de mînie, de viteză, de activitate neobosită etc.

Dacă planurile sînt din ce în ce mai scurte, avem un ritm accelerat, care produce o impresie de tensiune crescîndă, de apropiere de punctul dramatic, chiar de neliniște, în timp ce planurile din ce în ce mai lungi aduc o revenire la calm, o relaxare treptată după criză. În sfîrșit, o suită de planuri scurte sau lungi, într-o ordine oarecare, dă un ritm fără o tonalitate specială.

O schimbare bruscă de ritm poate crea puternice efecte de surpriză; de exemplu, în filmul „Drumul vieții" (regia Ekk), după o serie de raff-uri panoramice ce exprimă amețeala dansatorilor, urmează brusc grosplanul unui revolver pe care unul din băieți îl îndreaptă spre contrarevoluționar.

În afara aspectului său metric, ritmul are componente plastice. În primul rînd cadrajul, care este legat de lungimea planului și care joacă un rol important. O suită de grosplanuri creează o tensiune dramatică, în timp ce planurile generale dau o stare de calm.

MONTAJUL INTELECTUAL

Acest tip de montaj se apropie de cel folosit de Dziga Vertov, în sensul că acționează în exprimarea prin raportul imaginilor, mai mult decît printr-o continuitate simplă, adițională. Dacă faptele aparțin unei realități trăite, întîmplările raportate între ele sînt totdeauna văzute în mod subiectiv.

Einsenstein a regizat la Teatrul Poporului piesa „Mexicanul", după Jack London. Inspirîndu-se după teatrul japonez, a avut ideea unei puneri în scenă active, care rupea cu tradiția. Astfel, el a montat în mijlocul teatrului un ring de box, pentru a introduce spectatorul în acțiune, cu toată gama de emoții declanșate de un veritabil meci de acest gen. Ideea era originală, întrucît în spectacol apăreau două centre de atenție reprezentative:

— scena, unde se putea urmări acțiunea dramatică, în sensul psihologic al cuvîntului;

— ringul, unde se putea desfășura meciul, care acționa la rîndul lui asupra scenei dramtice.

Aceasta reprezenta o manieră de montaj, căci fiecare dintre cele două acțiuni nu-și căpăta semnificația decît în funcție de cealaltă, tensiunea astfel creată provocînd de fapt veritabila punere în scenă a dramei.

Această formă relațională, Eisenstein a numit-o „montaj de atracție". De exemplu, meciul de box cu mișcările lui caracteristice, constituie o acțiune secundară, care putea să exprime anumite idei, în conexiune cu scenele principale. Considerate remarcabile, prin nouta-

tea surprinzătoare, aceste căutări nu puteau ajunge decît la impas căci teatrul nu putea să ofere lui Eisenstein mari posibilități de realizare. Trebuia căutat un alt mijloc de expresie și acesta nu era decît filmul.

Atracția nu are nimic comun cu comicul din teatru, trucurile sau acrobațiile. Atracția lui Eisenstein se bazează pe reacția spectatorilor. El propune o nouă formă: montajul liber de atracții arbitrar alese, independente de acțiunea propriu-zisă, totuși selecționate în funcție de sensul acestei acțiuni, acest tot concurînd la stabilirea unui efect tematic final: iată „montajul de atracție".

În anul 1924, această noutate a montajului era uimitoare. Spectatorul, subjugat de intensitatea acțiunii, uita de motivația dramatică și nu sesiza decît rațiunea dialectică.

În filmul „Octombrie", Eisenstein a început să schițeze ceea ce mai tîrziu va numi „montajul intetectual sau cinedialectic". În secvența atacului palatului de iarnă discursurile mențevicilor sînt întrerupte de planuri cu mîini ce cîntă la harpă. Ideea este pur literară și arată tonul și alura plîngăreață a vorbitorilor.

Și Pudovkin, în filmul „Sfîrșitul Sankt-Petersburg", într-o secvență ne arată un industriaș dînd ordine telefonic; intercalează apoi imaginea statuii lui Petru cel Mare, dominator, cu gesturi autoritare.

Pentru Eisenstein, montajul nu constituie în esență un factor particular de a produce efecte, ci o manieră de a se exprima, de a comunica ideile, de a determina un gînd prin șocul a două imagini, de a deștepta în conștiința spectatorului o serie de idei care creează o stare afectivă. Datorită acestor sentimente provocate, el produce spectatorului o stare de spirit și o participare la ceea ce a urmărit să-i comunice.

În filmul „Crucișătorul Potemkin" și în filmele următoare, Eisenstein introduce ceea ce numim noi „montajul reflex", folosind simboluri determinate de conținutul imaginii. Acesta este un montaj constituit din fapte semnificative, menținute și cuprinse în limitele desfășurării logice ale acțiunii, care se inserează la un moment precis într-un eveniment oarecare, fie pentru a se opune acestui eveniment, fie pentru a determina o reacție particulară, sau pentru a reaminti, printr-o asociație reflexă, un eveniment asemănător cuprins într-o frază precedentă ce acționa în conștiința spectatorului.

3. FUNCȚIILE CREATOARE ALE MONTAJULUI

De-a lungul istoriei cinematografului, studiind principalele capodopere ale unor renumiți realizatori, s-a văzut că montajul constituie elementul cel mai specific al limbajului filmic, deoarece el determină ordinea planurilor de acțiune în timpul și spațiul virtual al filmului.

Cînd vorbim de dramaturgie, trebuie să înțelegem că este necesar să creăm în mintea spectatorului capacitatea de participare emoțională, alături de eroii și împrejurările în care aceștia acționează în cadrul filmului.

Prin forța sa, montajul are posibilitatea de a exprima un sentiment și o idee, devenind uneori din mijloc un scop. El tinde să producă întreruperi în mintea spectatorului, prin secționarea filmului în planuri și secvențe, obligîndu-l astfel să urmărească acțiunea prin confruntarea planurilor și scoțînd în relief ideea lansată de creator.

Un film își îndeplinește funcția estetică atunci cînd se exprimă prin mișcare, prin acțiune, printr-o logică continuă, prin organizarea armonioasă a proporțiilor și printr-o compoziție plastică grăitoare.

Această alternare trebuie să folosească ritmului și clarității povestirii, în virtutea unei legi de progresie dinamică, fiecare plan conținînd evenimente noi în acțiune, ce vor amplifica curiozitatea spectatorului.

Pentru a defini rolul dramatic al montajului, trebuie scos în evidență sensul creator al acestuia. Funcțiile creatoare ale montajului pot fi astfel definite:

— crearea mișcării;
— crearea ritmului;
— crearea ideii.

Crearea mișcării

Monteurul este în primul rînd creatorul ideii de mișcare sau a „iluziei mișcării". Fiecare dintre imaginile unui film prezintă un aspect static al lumii înconjurătoare. De fapt, acesta este rolul primordial al cinematografului, de a crea iluzia mișcării, realizînd în mintea spectatorului mișcarea, așa cum se întîmplă în viața de toate zilele.

Se cunoaște principiul desenului animat: prin alăturarea unor desene statice, executate pe celuloid și filmate, proiectate pe ecran, se creează iluzia mișcării personajelor.

S-ar părea că montajul, prin alăturarea unor cadre diferite, ar fărîmița continuitatea și ar distruge ideea mișcării, ceea ce nu este adevărat. În literatura de specialitate, se dă ca exemplu secvența din filmul „Crucișătorul Potemkin", în care este arătată bombardarea teatrului din Odesa. În primul cadru este arătată salva de artilerie trasă de pe vas. Urmează trei cadre succesive, un leu sculptat ce doarme, unul cu ochii deschiși, apoi un leu ridicat pe labele dinapoi. Secvența se încheie cu o explozie ce distruge fațada teatrului. Alăturînd prin montaj cadrele de mai sus, Eisenstein a creat iluzia unei mișcări: leul ce doarme se ridică și rage, explozia finală completînd iluzia. S-a creat astfel iluzia mișcării, o acțiune care nu a existat în realitate, decît pe ecran.

În primul capitol s-a arătat experiența lui Méliès din Piața Operei din Paris, unde în timpul unei filmări s-a defectat aparatul de luat vederi, luînd naștere trucajul cunoscut cu denumirea de „stop aparat". Folosind acest procedeu, s-au realizat foarte multe filme. De exemplu, filmarea unui glonte în piept sau a unei săgeți ce străpunge corpul ome-

nesc. Toate sînt realizate cu ajutorul montajului, rana fiind amplasată în timpul opririi aparatului de filmat.

Deci această funcție, de creare a impresiei de mișcare, este de o importanță capitală în estetica filmului, fără de ea nu ar putea exista arta cinematografică.

Crearea ritmului

Această funcție apare din succesiunea planurilor, potrivit raportului dintre lungimea și conținutul lor.

Lungimea planurilor dă spectatorului impresia de durată. Aceasta este determinată nu numai de lungimea efectivă a planului, dar și de conținutul dramatic.

Léon Moussinac, în anul 1925, caracteriza astfel ritmul: „combinațiile ritmice care vor rezulta din alegerea și ordonarea imaginilor vor provoca spectatorului o emoție care întregește emoția determinată de subiectul filmului. Opera cinematografică își trage din ritm ordinea și proporția, fără de care n-ar putea prezenta caracterele unei opere de artă".

Despre ritm însă, se va vorbi în mod special în capitolul respectiv.

Crearea ideii

Montajul de idei constă în juxtapunerea diverselor planuri filmate, care sugerează astfel un sens nou.

Pudovkin, unul dintre promotorii acestui gen, scrie în cartea sa „Nașterea cinematografului": „Să fotografiezi sub un singur unghi orice gest sau peisaj, așa cum le-ar putea înregistra un simplu observator, înseamnă să folosești cinematograful doar pentru crearea unei imagini de ordin strict tehnic, pentru că nu trebuie să ne mulțumim cu observarea pasivă a realității. Este necesar să încercăm să vedem multe alte lucruri, care n-ar putea fi sesizate de oricine. Trebuie nu numai să privești ci să și examinezi, să vezi, dar să și imaginezi, să afli dar să și înțelegi. Din aceste motive, procedeele montajului sînt de un ajutor eficient în film... Montajul este deci nedespărțit de idee, care analizează, critică, unește și generalizează. Prin urmare, montajul este o metodă nouă, descoperită și cultivată de cea de-a 7-a artă, pentru a preciza și a pune în evidență toate legăturile, exterioare sau interioare, care există în realitatea diferitelor evenimente".

Iar Eisenstein susținea: „Atitudinea conștient creatoare cu privire la fenomenul ce trebuie reprezentat începe, prin urmare, din momentul în care coexistența independentă a fenomenelor este abandonată și în locul ei se instituie o corelație cauzală a elementelor acesteia, impusă de atitudinea cu privire la fenomen, atitudine dictată de universul mental al autorului".

Ca să ilustrăm această funcție a montajului, de creare a ideii, vom da ca exemplu o secvență din filmul românesc „Ciuleandra", în regia lui Sergiu Nicolaescu. Dansul frenetic, plin de forță, vigoare și tinerețe, exprimînd parcă însuși tumultul vieții, este puternic contrastat cu pașii

greoi, apăsători și putem spune chiar tragici ai țăranilor cu picioarele legate în lanțuri care tropăie în noroi, anunțînd apropierea revoltei împotriva înrobirii.

4. BAZELE PSIHOLOGICE ALE MONTAJULUI

Comportamentul normal al omului în viața de toate zilele îl obligă să privească la un moment dat un obiect, apoi în momentul următor alt obiect, în funcție de direcția în care îi este atrasă atenția. Pentru aceasta e suficientă uneori simpla mișcare a ochilor, alteori a capului care trebuie ridicat, înclinat sau răsucit. Cîteodată simțim nevoia mișcării întregului corp sau a deplasării într-un anumit punct pentru a putea privi în voie un eveniment sau un obiect.

La teatru, unde privim de la distanță scena, care de fapt este o încăpere căreia îi lipsește un perete, acțiunea se petrece pe o suprafață foarte limitată. De aceea, noi urmărim totul, fără a fi nevoie de a deplasa capul într-o parte sau alta. Este o viziune artificială în raport cu ceea ce se întîmplă în viață, pe stradă sau în altă parte.

Dacă trăim într-o cameră, este imposibil să o vedem dintr-o dată, în întregime. Trebuie să privim spre dreapta, spre stînga, spre tavan și apoi spre podea. De fiecare dată vedem un fragment din cameră. Imaginea ei completă nu se formează decît în memorie, prin suprapunerea diverselor fragmente pe care le-am privit pe rînd.

Să vedem cum literatura poate reda o anumită acțiune. Astfel, G. Călinescu, în romanul „Bietul Ioanide", cap. II, scrie la un moment dat... „Ioanide merse la comutator și închise lumina, apoi deschise fereastra. Fereastra odăii lui răspundea pe latura stîngă a curții și se deschidea asupra împrejmuirii de zid a casei vecine. Fiind însă aproape de stradă, puteai vedea, aplecat asupra ei, și grilajul din față, iar dinăuntru — pe liniște — pașii trecătorilor erau audibili. Stingînd lumina, Ioanide constată că o pată mare, albă, secționînd întunericul pe zidul din apropiere și care s-ar fi bănuit a proveni de la becul din odaia lui, nu dispare, indiciu al unei surse străine. Apoi pata albă fu înghițită de beznă, iar Ioanide, care avea urechea foarte fină, simți zgîlțîitura reținută a ferestrei de sus, ce se deschidea. Acolo dormea Pica. Aruncînd o ochire înspre stradă, distinse o umbră bărbătească aplecată cu mîinile asupra grilajului în așteptare...".

Principala justificare psihologică a montajului, ca metodă de reprezentare a lumii fizice din jurul nostru, constă în faptul că el reproduce acest proces mintal, prin care o imagine vizuală succede alteia, pe măsură ce atenția noastră este atrasă către un punct sau altul din mediul înconjurător. Cinematograful, reproducînd mișcarea, ne dă o replică reală a ceea ce vedem, iar montajul reproduce felul în care vedem acel lucru, în mod normal.

Dacă citim o carte, privirea noastră se plimbă de la un cuvînt la altul, de la un rînd la altul, în mod permanent. Ritmul mișcării ochilor nu este întotdeauna același. Dacă sîntem calmi, mișcarea se efectuează mai încet.

În fragmentul din romanul „Bietul Ioanide" ni se arată o urmărire lentă a privirii lui Ioanide prin odaie, apoi la ceea ce el vede pe fereastră: zidul casei vecine și grilajul din față. Apoi imaginea petei albe pe zid, dată de lumina aprinsă de la camera Picăi.

În acest caz, în film secvența ar fi realizată printr-un montaj lent, cu cadre lungi, fiecare trebuind să rămînă pe ecran un timp mai îndelungat înainte de a fi înlocuit de următorul.

Dacă același observator ar asista la o acțiune dinamică, tempo-ul reacțiilor sale s-ar accelera mult, el mutîndu-și privirea de la un obiect la altul cu repeziciune. În acest caz, montajul va fi alert, folosindu-se o serie de cadre scurte, în succesiune rapidă.

În concluzie, monteurul trebuie să știe să aplice tempo-ul corespunzător conținutului emoțional al secvenței. Un montaj rapid aplicat unor scene liniștite va apărea sacadat, creînd spectatorului o senzație neplăcută.

La o secvență dinamică, de acțiune, se cere un montaj rapid, în caz contrar, ea va deveni lentă și greoaie, fără emoție, plicticitoare.

Bineînțeles, accelerarea montajului nu este suficientă pentru a emoționa spectatorul. Ea trebuie să fie determinată în special de conținutul emoțional al secvenței. Acest lucru este stabilit însă prin decupajul filmului, care îl ghidează atît pe regizor cît și pe monteur în realizarea filmului.

O secvență trebuie să fie constituită din cadre care să se succeadă firesc și fluid, astfel ca spectatorul să nu simtă nici o ruptură sau lipsă de continuitate.

Dacă o mișcare se continuă în cadrul următor, va fi neplăcut dacă apare o repetare neintenționată a mișcării sau un salt al ei.

Să luăm exemplul unui decupaj ce cuprinde trei cadre:

— P.M. Un muncitor montează cuțitul unui strung, apoi piesa ce trebuie prelucrată, după care pornește mașina.

— P.D. Cuțitul mașinii care taie piesa de prelucrare.

— P.M. Muncitorul, la terminarea operației, scoate piesa din strung și iese din cadru.

La filmare, primul și al treilea cadru se vor filma o dată, ca un singur cadru, continuu. Apoi se va filma detaliul cu cuțitul de strung și piesa. În timpul operațiunii de montaj, detaliul va fi intercalat în mijlocul planului mijlociu. Dacă montajul este corect, cele trei cadre vor apărea pe ecran ca trei imagini succesive ale unui fragment continuu și neîntrerupt. În caz contrar, va apărea un salt anormal dacă de exemplu vom monta cadrul de detaliu, în timp ce mașina stă, deci înainte de a fi montată piesa și de a porni mașina. Așadar, succesiunea cadrelor se bazează fie pe privirea, fie pe gîndirea personajelor și a spectatorilor. Din punct de vedere psihologic însă, dacă într-un cadru apare un personaj, cadrul următor va trebui să cuprindă:

— ceea ce vede el efectiv în acel moment;
— ce gîndește sau ce apare din imaginația sau memoria lui, așa cum sînt redate, în filmul „Crucișătorul Potemkin", cadrele care ne arată spînzurații ce atîrnă de vergile vasului și au ca scop să prevestească marinarii de soarta ce-i așteaptă dacă se vor răscula;
— ce încearcă să vadă personajul, sau spre ce se îndreaptă el în mintea lui. Exemplul cel mai simplu, cînd personajul aude un sunet, iar aparatul de luat vederi îi arată cauza acelui sunet;
— un obiect sau o ființă, care nu se află în cadru, deci în afara privirii, a conștiinței sau memoriei personajului, ca de exemplu o primejdie care-l pîndește fără să știe.

În primele două cazuri, legătura dintre două planuri este asigurată de însuși personajul care vede efectiv ce se întîmplă sau își imaginează el.

În ultimele două cazuri însă, legătura dintre cadre se efectuează prin intermediul spectatorilor.

În primele două cazuri, conștiința personajului este cea care acționează, în timp ce în ultimele cazuri este vorba de însăși conștiința spectatorilor. Aceasta se explică prin faptul că identificarea perceptivă a spectatorului cu personajul constituie fenomenul fundamental din cinematografie.

Din cele de mai sus rezultă că factorul de legătură dintre planuri, adică acela care produce tensiunea psihologică, poate fi definit prin „dinamism mental". Dar noțiunea complementară este cea de mișcare dată de toate racordurile bazate pe continuitatea mișcării interne a imaginii. Apare astfel dinamismul vizual. De fapt, mișcarea vizuală nu este decît o formă exteriorizată și materializată a tensiunii mentale.

Într-un film, legătura dintre planuri este determinată fie de dinamismul mental: tensiunea psihologică, fie de dinamismul vizual: mișcarea. De aceea, monteurul, care realizează în mod practic toate aceste racorduri, trebuie să țină cont ca fiecare cadru să fie:
— pregătit;
— declanșat;
— gîndit în vederea alăturării cu următorul cadru.

În această operație, trebuie să fie introdus un element ce necesită:
— un răspuns (o privire întrebătoare de exemplu);
— îndeplinirea unei acțiuni (schițarea unei mișcări sau a unui gest).

Aceasta reclamă în mod obligatoriu ca elementul să se petreacă sau să se deducă din cadrul următor.

Dezvoltarea dramatică a filmului, realizată prin montaj, se supune unei legi de tip dialectic:
— fiecare cadru trebuie să conțină un element care își găsește răspuns în cadrul următor;
— tensiunea psihologică (atenție sau întrebare) creată spectatorului trebuie să fie satisfăcută prin planurile următoare.

Povestirea filmică apare deci ca o suită de planuri ce formează sinteze parțiale, care se înlănțuie într-o perpetuă depășire dialectică.

III

PRACTICA DECUPAJULUI ŞI MONTAJULUI LA DIFERITE GENURI DE FILME

1. IMAGINEA, CEL MAI IMPORTANT ELEMENT AL LIMBAJULUI FILMIC

Noţiunea de imagine în film conţine cîteva elemente esenţiale: cadrul, compoziţia, lumina, culoarea, mişcarea aparatului.

Între ideea artistică a regizorului şi cea concretizată de el pentru a-şi exprima gîndurile, se află permanent aparatul de luat vederi, care poate deforma sau realiza intenţiile realizatorului.

În multe filme, aparatul îşi păstrează impersonalitatea, rămînînd un simplu înregistrator pe peliculă, adică este martor al unor evenimente de care rămîne străin. În cazul unor adevărate opere de artă cinematografică, aparatul devine un mijloc de transmitere a unor sentimente sau gînduri. Operatorul de luat vederi, în acest caz, îşi transmite propria pulsaţie interioară, transformînd aparatul într-un mijloc, cu ajutorul căruia îşi exteriorizează sentimentele, emoţiile, adică el nu va filma ceea ce a văzut, ci cum a văzut un eveniment oarecare.

Operatorul francez Christian Matras spunea: „Operatorul interpretează imaginile, decorul şi personajele, aşa cum muzicianul interpretează partitura".

Imaginea cinematografică prezintă un mare avantaj faţă de pictură, prin aceea că redă mişcarea, apropiindu-se astfel de realitatea zilnică a vieţii.

Dacă, de exemplu, într-un cadru admirabil realizat din punct de vedere compoziţional vedem deplasîndu-se un personaj, acest lucru devine centrul de atenţie al întregii imagini. În acest caz, compoziţia fotografică a cadrului trece pe un al doilea plan.

Unghiul de vedere al aparatului capătă o mare importanţă. Dezvoltarea montajului a adus aparatul de luat vederi în mijlocul acţiunii, lăsîndu-l să privească un detaliu sau altul, într-o direcţie sau alta, după

dorința realizatorului. Distanța personajului de aparat determină caracterul imaginii încadrate, de la planuri foarte îndepărtate, pînă la unele foarte apropiate. De asemenea, de o deosebită importanță este înălțimea de la care filmăm: de la nivelul privirii omenești, mai sus sau mai jos. Să dăm un exemplu din filmul „Sfîrșitul Sankt-Petersburgului": cadrul în care bancherul Lebedev stă la biroul său, examinînd trist cursul bursei. Decide că este momentul să acționeze. Ordonînd „cumpărați", el se ridică, brusc, din fotoliu, dominînd aparatul de filmat. În mișcarea sa, izbește biroul, iar un funcționar se apleacă grăbit să adune hîrtiile căzute și privește de jos spre patron. Din acest punct de vedere, Lebedev apare înălțat, dominator. Se trece apoi prin montaj la un cadru asemănător cu o statuie a țarului Petru cel Mare.

Regizorul alege, pentru fiecare cadru, în mod deliberat și cu motive bine întemeiate, acele unghiuri ce determină rolul pe care trebuie să-l dețină cadrul respectiv în raport cu cele alături de care va fi plasat.

Trebuie să ținem seama de faptul că mișcarea aparatului nu trebuie exagerată, deoarece se poate crea o impresie vizuală pe care, în viața reală, nu o încercăm decît în împrejurări deosebite.

Dacă rolul psihologic, dramatic sau vizual, pe care un cadru trebuie să-l dețină în raport cu celelalte, necesită o anumită mișcare a aparatului de luat vederi, atunci aceasta trebuie neapărat realizată.

Și lumina din cadru are o importanță majoră în ceea ce privește redarea unei dramaturgii care să creeze o anumită atmosferă, cerută de decupaj.

Astfel, operatorul John Arnold dă ca exemplu următoarea secvență dintr-un film realizat de el:

„Să analizăm o scenă foarte simplă, o cameră de dormit, în care zace un copil bolnav, în timp ce mama îl veghează. Dacă scena este arătată în tonuri sumbre, cu umbre lungi și amenințătoare, avem imediat sentimentul că copilul este grav bolnav, poate chiar fără scăpare. Dacă însă camera este luminată în tonuri mai deschise și lumina soarelui năvălește prin ferestre, umplînd încăperea cu sclipiri voioase, putem presupune că momentul de criză a trecut și sperăm într-o însănătoșire a copilului".

În cele ce urmează, se vor face pe scurt unele referiri la împărțirea în planuri cinematografice a filmului, despre unghiurile de filmare și mișcările aparatului de luat vederi, noțiuni absolut necesare, pentru a înțelege mai bine sensul și semnificația decupajului.

Planul cinematografic

Cinematograful pretinde o foarte bună cunoaștere a vieții, astfel ca să poată descrie cu exactitate personajele și reacțiile acestora, în funcție de acțiunea filmului.

În viața de toate zilele, omul privește la un moment dat un lucru, apoi imediat atenția lui este atrasă în altă parte. Pentru aceasta, uneori este suficientă mișcarea ochilor, alteori trebuie să mișcăm capul sau întregul corp.

Dacă pătrundem într-o expoziție de tablouri, este imposibil să vedem în întregime totul deodată. Trebuie să privim spre stînga sau spre dreapta. De fiecare dată vedem un fragment din expoziție. Imaginea ei completă nu se poate realiza decît în memorie, prin suprapunerea diverselor fragmente, pe care le-am privit pe rînd.

De aceea, principala justificare psihologică a decupajului prin împărțirea în planuri, și a montajului constă în faptul că ele reproduc procesul mintal descris mai sus, prin care o imagine succede alteia, pe măsură ce atenția noastră este atrasă către o direcție sau alta din mediul înconjurător. Deoarece filmul redă mișcarea, el reproduce realitatea, iar cu ajutorul montajului se redă modalitatea prin care vedem în mod normal în viață.

Împărțirea în diferite cadre ale filmului nu distruge continuitatea lui. Suprapunerea diferitelor cadre în memorie, creează ideea de continuitate, neformîndu-se o sacadare de imagini, fără nici un înțeles. Regizorul va trebui să gîndească astfel succesiunea diferitelor cadre încît spectatorul să nu simtă acest lucru și să aibă senzația unei acțiuni continue. Împărțirea în cadre a creat noi posibilități de expresii cinematografice.

Cadrul cinematografic este cea mai mică diviziune a acțiunii filmului, reprezentînd o succesiune de imagini cuprinse între momentul pornirii și cel al opririi aparatului de luat vederi.

Într-un film montat, el este limitat la cele două tăieturi succesive de montaj.

Încadratura reprezintă zona din spațiul acțiunii cuprinsă în imaginea înregistrată pe peliculă. Limitele ei sînt determinate la locul de stație al aparatului de filmat, caracteristicile obiectivului și formatul imaginii. Ea poate fi fixă sau variabilă, în funcție de mișcarea aparatului.

S-a considerat necesar să se stabilească unele mărimi ale scenei filmate, mai ales la apariția filmelor lui Griffith, pentru ca tehnicienii să poată diferența scenele între ele. S-a convenit ca acestea să se facă ținînd seama de mărimea personajelor principale în cadru, într-un plan perpendicular pe axa aparatului de filmare. De aici, denumirea de planuri cinematografice, constituite dintr-o serie de instantanee vizînd o aceeași acțiune sau un același obiect sub același unghi și cu același cîmp.

Desigur că avem o infinitate de posibilități ale situării personajelor în raport cu aparatul de filmat și deci de a obține planurile cinematografice. Pentru comoditate în exploatare, planurile au fost împărțite în următoarele categorii:

— Plan de ansamblu (P. Ans.)
— Plan general (P. G.)
— Plan întreg (P. I.)
— Plan apropiat sau american (P. A.)
— Plan mediu (P. M.)
— Primplan (P. P.)
— Grosplan (G. P.)
— Plan detaliu (P. D.)

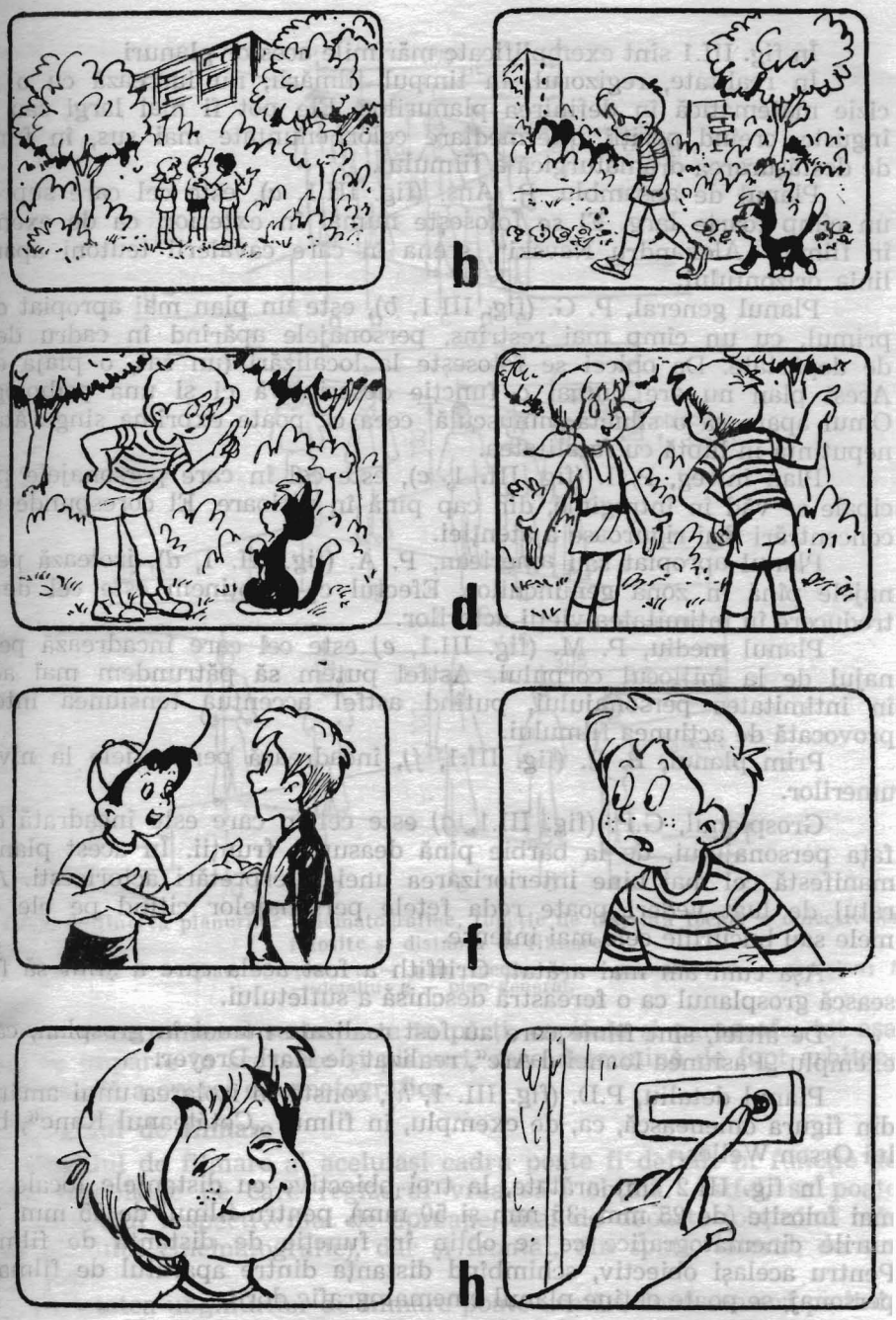


Fig. III.1. Mărimile diferitelor planuri cinematografice:

a — plan de ansamblu (P. Ans.); *b* — plan general (P.G.); *c* — plan întreg (P.I.); *d* — plan apropiat (P.A.); *e* — plan mediu (P.M.); *f* — primplan (P.P.); *g* — grosplan (G.P); *h* — detaliu (D.).

În fig. III.1 sînt exemplificate mărimile acestor planuri.

În realitate, regizorul, în timpul filmării, nu lucrează cu o precizie matematică în definirea planurilor. Ele pot fi mai largi sau mai înguste, creînd poziții intermediare celor enunțate mai sus, în funcție de desfășurarea dramaturgică a filmului.

Planul de ansamblu, P. Ans. (fig. III.1, *a*), este cel care suprinde un cîmp foarte larg. El se folosește numai în exterior, ca de exemplu în filmul „Alexandru Nevski", scena în care cavalerii teutoni apar pe linia orizontului.

Planul general, P. G. (fig. III.1, *b*), este un plan mai apropiat decît primul, cu un cîmp mai restrîns, personajele apărînd în cadru destul de depărtate. De obicei se folosește la localizări (un sat, o plajă etc.). Acest plan nu are numai o funcție descriptivă ci și una psihologică. Omul apare ca o siluetă minusculă, ceea ce poate exprima singurătatea, neputința în luptă cu fatalitatea.

Plan întreg, P. I. (fig. III. 1, *c*), este cel în care personajele principale se văd în întregime, din cap pînă în picioare. El corespunde unei concentrări mai riguroase a atenției.

Planul apropiat sau american, P. A. (fig. III. 1, *d*), izolează personajele pînă în zona genunchilor. Efectul ce-l obținem este cel de introducere în intimitatea vieții actorilor.

Planul mediu, P. M. (fig. III.1, *e)* este cel care încadrează personajul de la mijlocul corpului. Astfel putem să pătrundem mai adînc în intimitatea personajului, putînd astfel accentua tensiunea internă provocată de acțiunea filmului.

Prim planul, P. P. (fig. III.1, *f)*, încadrează personajele la nivelul umerilor.

Grosplanul, G.P. (fig. III.1, *g)* este cel în care este încadrată doar fața personajului, de la bărbie pînă deasupra frunții. În acest plan, se manifestă cel mai bine interiorizarea unei interpretări actoricești. Aparatul de luat vederi poate reda fețele personajelor citind pe ele dramele sau bucuriile cele mai intense.

Așa cum am mai arătat, Griffith a fost acela care a știut să folosească grosplanul ca o fereastră deschisă a sufletului.

De altfel, sînt filme care au fost realizate numai în grosplan, ca de exemplu „Pasiunea Ioanei d Arc", realizat de Karl Dreyer.

Planul detaliu, P.D. (fig. III. 1, *h*), constă în izolarea unui amănunt din figura omenească, ca, de exemplu, în filmul „Cetățeanul Kane", buza lui Orson Welles.

În fig. III.2 sînt arătate, la trei obiective cu distanțele focale cele mai folosite (de 25 mm, 35 mm și 50 mm), pentru filmul de 35 mm, planurile cinematografice ce se obțin în funcție de distanța de filmare. Pentru același obiectiv, schimbînd distanța dintre aparatul de filmat și personaj, se poate obține planul cinematografic dorit.

Denumim secvență totalitatea planurilor ce sînt filmate într-un anumit decor sau loc de filmare (de exemplu, secvența bibliotecă, clasă, curte etc.), oricare ar fi schimbările de unghiuri sau de cîmp.

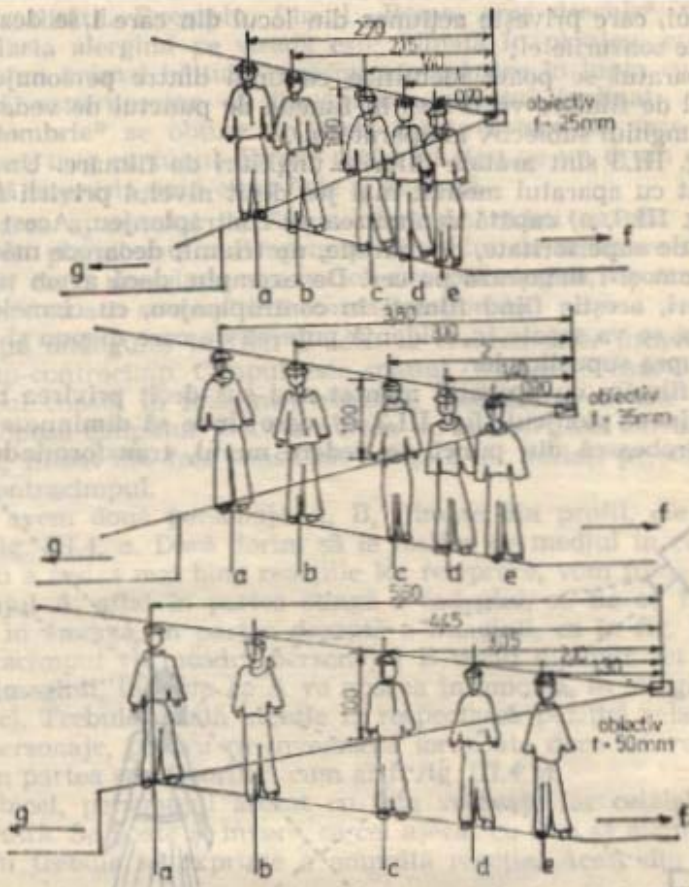


Fig. III.2. Obținerea planurilor cinematografice, funcție de distanța focală a obiectivelor folosite și distanța de filmare:

a — plan întreg; *b* — plan apropiat; *c* — plan mediu; *d* — primplan; *e* — grosplan; *f* — detaliu; *g* — plan general.

Așa cum romanul se împarte în părți, capitole și paragrafe, tot așa filmul se împarte în secvențe și planuri, care determină de fapt arhitectura generală a operei cinematografice.

Unghiul de filmare

Unghiul de filmare al aceluiași cadru poate fi definit în funcție de efectul psihologic pe care regizorul vrea să-l obțină. Astfel, se poate filma subiectul respectiv mai de aproape, mai de departe (obținînd mărimea planului cinematografic), dar și frontal, din spate, lateral, de sus sau de jos.

Varietatea unghiurilor de filmare poate urmări două sensuri pe linie dramaturgică:

— aparatul de luat vederi poate urmări punctul de vedere ideal al unui observator exterior acțiunii, obiectivul devenind un ochi al însuși

spectatorului, care privește acțiunea din locul din care i se dezvăluie cel mai limpede sensurile ei;

— aparatul se poate identifica cu unul dintre personaje, în care caz unghiul de filmare va fi ales în funcție de punctul de vedere al personajului (unghiul subiectiv al aparatului).

În fig. III.3 sînt arătate diferite unghiuri de filmare. Un unghi de filmare luat cu aparatul montat mai jos decît nivelul privirii normale a omului (fig. III.3, *a)* capătă denumirea de contraplonjeu. Acest cadru dă o impresie de superioritate, de măreție, de triumf, deoarece mărește personajul filmat și-l detașează pe cer. De exemplu, dacă avem un film cu niște moșieri, aceștia fiind filmați în contraplonjeu, cu cizmele ce apar în primplan, se va scoate în evidență puterea de care dispun și pe care o exercită asupra supușilor lor.

Dacă filmăm cu aparatul montat mai sus decît privirea normală a omului, obținem plonjeul (fig. III.3, *c)*, care tinde să diminueze personajul, să-l zdrobească din punct de vedere moral, transformîndu-l într-o

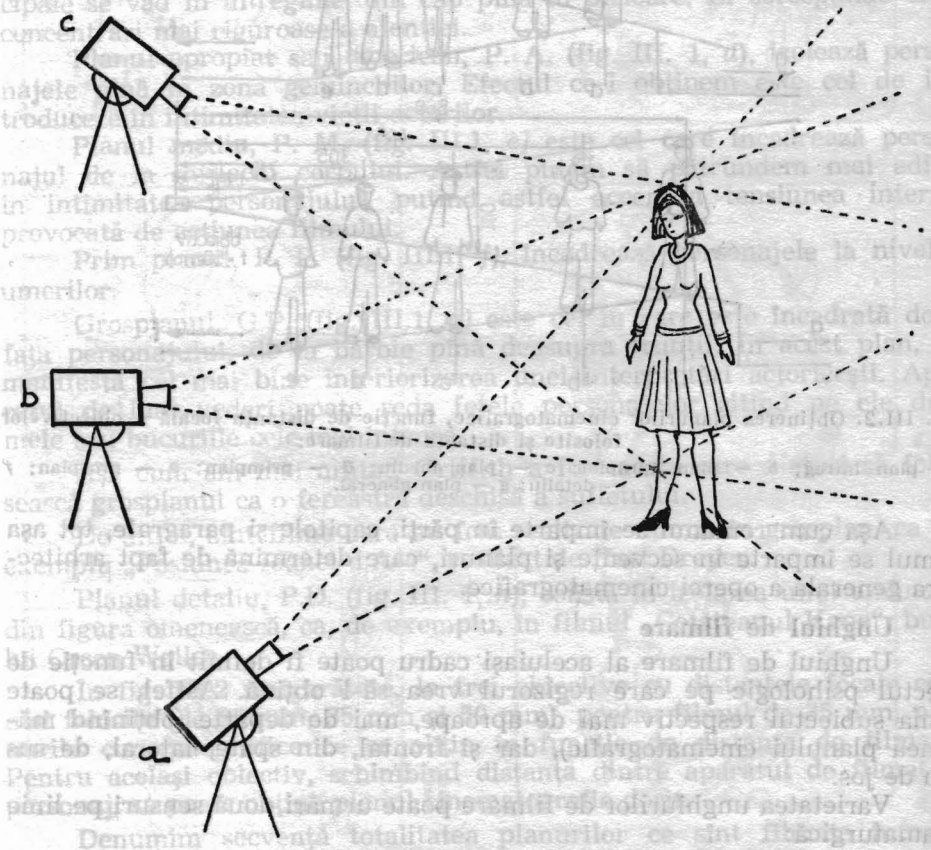


Fig. III.3. Unghiurile de filmare:
***a* — contraplonjeu; *b* — normal; *c* — plonjeu.**

jucărie a fatalității. Exemplu, filmul „Roma, oraș deschis", unde secvența cu Maria alergînd pe stradă este filmată în plonjeu, eroina apărîndu-ne ca un animal hăituit, care nu are scăpare în lupta cu destinul.

Uneori, este necesar să filmăm cu aparatul înclinat. Astfel, în filmul „Octombrie" se obține un efect foarte interesant prin filmarea soldaților care trag cu tunul. Ei par astfel că stau pe un drum care urcă, fapt ce ne dă impresia unui efort fizic și de forță.

Înclinarea aparatului de filmat oferă un cadru cu atît mai emoționant cu cît planul este mai apropiat. Unghiul de înclinare trebuie să fie justificat de o necesitate dramatică sau psihologică, deoarece cu cît este mai mare cu atît se amplifică starea emoțională.

Apariția dialogului în film a adus la crearea unor încadraturi denumite cîmp-contracîmp. Cîmpul este spațiul cuprins în cadrul imaginii. Contracîmpul constă în imaginea obținută cînd filmarea este executată în direcție opusă cîmpului. Dacă am avea un același plan cinematografic, un personaj filmat din față constituie cîmpul, iar același personaj filmat din spate contracîmpul.

Dacă avem două personaje A, B, filmate din profil, ele vor apărea ca în fig. III.4, *a*. Dacă dorim să le izolăm de mediul în care se găsesc, pentru a sesiza mai bine reacțiile lor reciproce, vom filma astfel încît personajul A, aflat în partea stîngă a cadrului, să fie cu fața, iar B cu spatele în amorsă, în partea dreaptă a imaginii, ca în fig. III.4, *b*.

Contracîmpul va încadra personajul B văzut din față tot în partea dreaptă a imaginii, în timp ce A va apărea în amorsă, în stînga cadrului (fig. III.4, *c*). Trebuie multă atenție la respectarea poziției relative a celor două personaje, pentru că inversarea lor poate duce la crearea unor confuzii din partea spectatorilor, cum ar fi fig. III.4, *d*.

De obicei, personajul așezat cu fața vorbește iar celălalt aflat în amorsă ascultă. Se poate și invers, ca cel așezat cu fața să asculte, în care caz fața lui trebuie să exprime o anumită reacție. Acest din urmă caz

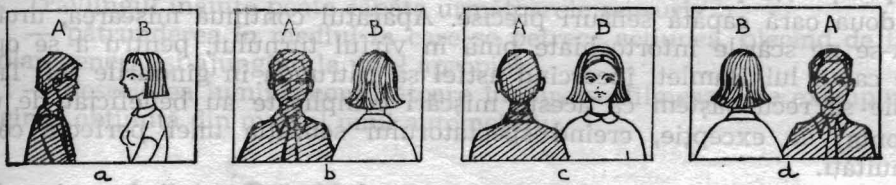


Fig. III.4. Cîmp contracîmp:
a — filmare din profil; *b* — cîmp; *c* — contracîmp; *d* — așezare greșită a personajelor.

este posibil de folosit de către cineamatori, care nu dispun de aparatura necesară obținerii unui sunet sincron.

Cîmpul — contracîmpul, prezentat în fig. III.4, este realizat într-o simetrie inversă de 180°. El poate fi realizat într-un unghi cuprins între 120°—180°. Cîmpul și contracîmpul sînt realizate mai ales în plan mediu, primplan, mai rar în grosplan.

Bineînțeles că au apărut critici asupra folosirii procedeului cîmp-contracîmp, care restrînge și fragmentează narațiunea cinematografică. S-a spus, pe drept cuvînt de altfel, că folosirea cîmpului total redă spațiului realitatea sa obiectivă, utilizîndu-se în acest scop profunzimea de cîmp.

Mișcările aparatului

Prin mișcarea aparatului de luat vederi se poate realiza apropierea, îndepărtarea, înălțarea sau coborîrea acestuia față de obiectul filmat, ceea ce înseamnă că poate fi obținută schimbarea unghiului de vedere chiar în timpul filmării, fără a afecta continuitatea în imagini.

Georges Méliès simțea nevoia în filmele sale ca imaginea să nu mai fie statică, în care scop el deplasa decorul, aparatul fiind păstrat imobil, deși, pentru a ușura munca pe platou, el era amplasat pe un stativ cu roți, montat pe niște șine dispuse perpendicular față de decor.

Mișcarea paralelă cu ea însăși a aparatului de filmat a fost folosită prima oară de operatorul lui Lumière, A. Promio. Astfel, el povestește: „Eram în Italia, cînd mi-a venit pentru prima oară ideea filmărilor în mișcare. Am ajuns la Veneția și, în timp ce mergeam cu vaporașul de la gară la hotelul de pe Canale Grande, mă uitam la malurile care defilau în fața bărcii și mă gîndeam că dacă cinematograful imobil permite reproducerea obiectelor mobile, s-ar putea inversa aceasta și încerca reproducerea cu ajutorul cinematografului mobil a obiectelor imobile". Astfel s-a născut ideea mobilității aparatului de filmat.

Mișcarea aparatului corespunde cu dorința spectatorului de a urmări în condiții optime desfășurarea acțiunii filmului.

Mișcări de aparat deosebit de interesante au fost efectuate în filmul „Hamlet". Aici, aparatul se deplasează de-a lungul decorurilor, trece prin portaluri, prin ziduri, urcă scările, urmărește acțiunea cu dorința de a descoperi nu numai întîmplarea ci și înțelesurile. Vestitul monolog al lui Hamlet este realizat prin căutarea cu aparatul, în întreg castelul, a prințului, apoi urmărindu-l reface itinerarii cunoscute și care văzute a doua oară capătă sensuri precise. Aparatul continuă mișcarea, urcîndu-se pe scările întortochiate pînă în vîrful turnului, pentru a se opri pe capul lui Hamlet, încercînd astfel să pătrundă în gîndurile lui. Trebuie să recunoaștem că aceste mișcări complicate au beneficiat de un montaj de excepție, creînd spectatorului senzația unei perfecte continuități.

Mișcările de aparat folosite în timpul filmării pot fi de mai multe feluri:

— mișcări de apropiere sau depărtare de subiect (denumite travling);

— mișcări de panoramare;

— mișcări combinate (travling și panoramare în același timp).

Travlingul constă în deplasarea aparatului astfel încît axa lui să fie paralelă tot timpul cu ea însăși, într-un plan orizontal. Aparatul se montează în acest scop pe un cărucior ale cărei roți rulează pe șine. Cu

ajutorul acestei deplasări a aparatului se poate trece, în mod continuu, de la un plan general la un plan apropiat sau invers.

Travlingul poate fi realizat şi dintr-un tren, trăsură, automobil, teleferic, barcă, motocicletă etc. Principalul este ca aparatul să rămînă fix şi să se deplaseze o dată cu mobilul pe care este instalat.

În fig. III.5 este arătată schema unei mişcări de travling a aparatului de luat vederi.

După direcţia de deplasare, travlingul poate fi:

— înainte;
— înapoi;
— lateral;
— circular.

În cazul travlingului înainte, aparatul pleacă de la un plan general şi, prin apropiere de un personaj, îl încadrează pînă ce ajunge în primplan sau chiar grosplan.

Din punct de vedere dramatic, acest gen de travling face să crească tensiunea spectatorului pe măsură ce aparatul se apropie de un anumit subiect.

În filmele poliţiste şi de groază, mersul lent al unui travling înainte ne face să participăm aproape la fel ca un actor integrat în acţiune.

Începutul filmului „Cetăţeanul Kane" este realizat printr-o suită de înlănţuiri de travlinguri înainte, ceea ce face ca naraţiunea să ne introducă lent, misterios, în mijlocul unei lumi. Înainte de a ajunge la patul unde bătrînul îşi dă sfîrşitul, murmurînd cuvîntul „Rosebud", deplasările aparatului ne fac să trecem prin toate zonele pitoreşti şi impresionante care separă locuinţa lui Kane, Xanadou, de lumea exterioară. Mişcarea aparatului capătă o valoare simbolică, iar panoul „Trecerea oprită" ne arată tema singurătăţii eroului nostru. Suita de travlinguri înainte ne face să simţim ce greu este să pătrundem în intimitatea eroului nostru.

Travlingul înainte poate căpăta următoarele sensuri:

— pătrunderea în mediul în care se petrece acţiunea, plecînd de la un plan general şi ajungînd la unul apropiat;
— descrierea lumii înconjurătoare în care se filmează (de exemplu, imaginea obţinută din mersul unui automobil);

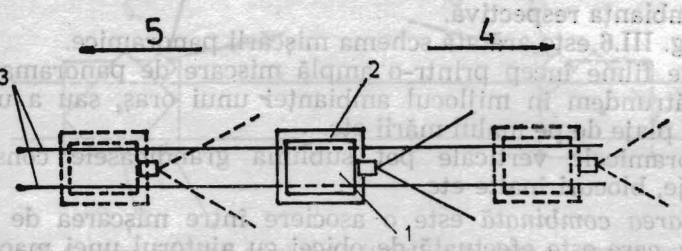


Fig. III.5. Schema mişcării de travling:
1 — aparat filmare; 2 — cărucior de travling; 3 — şine de travling; 4 — travling înainte; 5 — travling înapoi.

— scoaterea în evidență a unui element important pentru înțelegerea acțiunii filmului, de exemplu, în „Cetățeanul Kane", travlingul lung pe sania aruncată în foc, pe care se vede cuvîntul Rosebud, ce constituie misterul întregii acțiuni;

— exprimarea obiectivă a unor procedee narative secundare, ca vis, leșin, halucinație etc.;

— accentuarea tensiunii mentale a unui erou, prin evidențierea unei dorințe sau a unui sentiment.

Travlingul înapoi se realizează prin plecarea aparatului de la un plan apropiat (fața unui actor, un obiect oarecare sau fragment de decor) pentru a ajunge la un plan general.

Travlingul înapoi poate căpăta următoarele semnificații:

— finalul unui film; un travling înapoi plecînd de la personajele principale poate ajunge într-un plan general, care ne arată întreaga ambianță în care s-a desfășurat acțiunea;

— însoțirea unui personaj care merge și căruia trebuie tot timpul să-i vedem expresia feței; de exemplu, în „Liniștea din adîncuri", urmărirea eroului condamnat la moarte.

— degajarea unui sentiment de descurajare, singurătate, neputință, de exemplu eroii sînt arătați, printr-o mișcare de travling înapoi, singuri pe o plajă sau un deșert.

Travlingul circular este acea mișcare obținută cînd șinele cărucior ului sînt circulare. El este realizat de obicei printre personaje imobile (într-un restaurant, un parter de teatru, o expoziție sau o pădure, ca în filmul „Zestrea Domniței Ralu). Aparatul sesizează astfel comportamentul unora dintre personaje figurînd deplasarea unuia dintre ei.

Travlingul lateral are un rol mai mult descriptiv. El poate fi orizontal sau vertical, aparatul deplasîndu-se paralel cu locul în care se petrece acțiunea, urmărind personajele în plimbările lor.

Pe ecran, se poate obține o senzație extraordinară, prin faptul că aparatul nu pierde din vedere nici un moment personajul, urmărindu-l prin cele mai interesante locuri.

Mișcarea panoramică este aceea în care aparatul de filmat pivotează în jurul uneia dintre axele sale. După cum se rotește în jurul axei verticale sau orizontale, putem obține un panoramic orizontal sau vertical.

Panoramicul ne introduce în intimitatea vieții reale nu dintr-o dată, ci progresiv. Urmărind un lanț de munți, un peisaj, un palat etc. ne vom simți în ambianța respectivă.

În fig. III.6 este arătată schema mișcării panoramice.

Unele filme încep printr-o amplă mișcare de panoramare, care ne face să pătrundem în mijlocul ambianței unui oraș, sau a unei cîmpii, sau a unei plaje de pe malul mării etc.

Panoramicele verticale pot sublinia grandioasele construcții ale unor baraje, blocuri înalte etc.

Mișcarea combinată este o asociere între mișcarea de travling și panoramic, care este efectuată de obicei cu ajutorul unei macarale. Dacă această mișcare este plasată la începutul filmului, ea poate să-l introducă pe spectator în mijlocul universului în care se va petrece acțiunea.

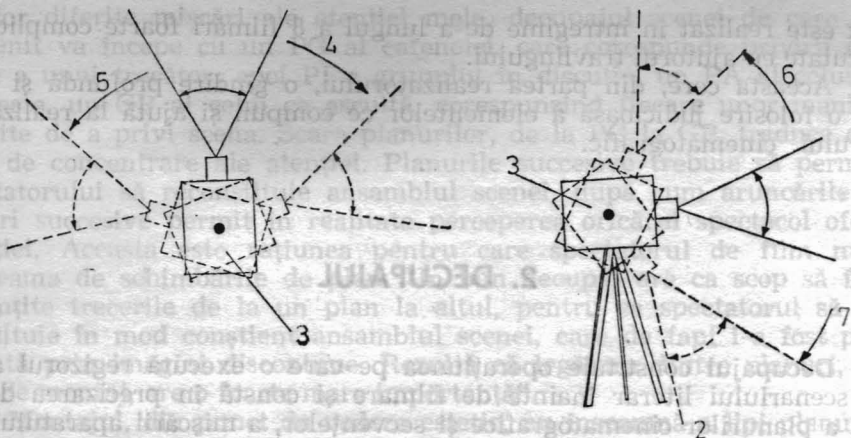


Fig. III.6. Schema mișcării panoramice a aparatului de filmat:

1 — mișcare orizontală; 2 — mișcare verticală; 3 — aparat de filmat; 4 — mișcare a aparatului spre dreapta; 5 — mișcare a aparatului spre stînga; 6 — mișcarea aparatului în sus; 7 — mișcarea aparatului în jos.

Cu ajutorul macaralei, aparatul se poate roti în jurul actorilor, se poate îndepărta cu unul dintre ei, se poate ridica căutînd un altul, poate coborî ca apoi să se deplaseze din nou în spațiu.

O mișcare mai simplă poate fi efectuată cu ajutorul căruciorului de travling, unde, o dată cu deplasarea pe șine, aparatul execută și o mișcare de rotire în jurul uneia dintre axe (fig. III.7).

În concluzie, mișcările de aparat au modificat considerabil estetica planului, în ceea ce privește în special decupajul și montajul. Ceea ce s-a spus în legătură cu clasificarea planurilor fixe, în cazul deplasării aparatului în timpul filmării, nu mai este perfect valabil. De exemplu travlingul, prin simpla sa deplasare, trece prin diferite mărimi de planuri. Personajele, decorurile întîlnite în drumul său apar cînd în plan îndepărtat, cînd în plan apropiat. Filmul „Coarda" al lui Alfred Hitch-

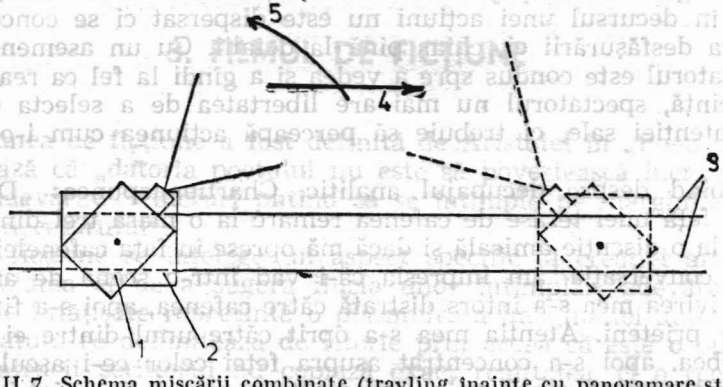


Fig. III.7. Schema mișcării combinate (travling înainte cu panoramare stînga):

1 — aparat de filmat; 2 — cărucior travling; 3 — șine de travling; 4 — deplasare înainte; 5 — rotire aparat spre stînga.

cock este realizat în întregime de-a lungul a 8 filmări foarte complicate, executate cu ajutorul travlingului.

Aceasta cere, din partea realizatorului, o gîndire profundă și mai ales o folosire judicioasă a elementelor ce compun și ajută la realizarea cadrului cinematografic.

2. DECUPAJUL

Decupajul constituie operațiunea pe care o execută regizorul asupra scenariului literar înainte de filmare și constă în precizarea detaliată a planurilor cinematografice și secvențelor, a mișcării aparatului de filmat, a unghiurilor, a deplasării personajelor, a dialogului și a coloanei sonore, în vederea stabilirii concepției sale, asupra realizării filmului.

În mod ideal, decupajul trebuie să cuprindă toate elementele, cu o indicație riguroasă, plecînd de la precizările tehnice și ajungînd la jocul actorilor, deplasările lor și chiar costumația. La fel, trebuie precizate problemele de decor, iluminarea și tot ceea ce privește elementul vizual și chiar sonor. Echipa de filmare, citind decupajul, trebuie să se integreze în concepția regizorală asupra realizării filmului.

Decupajul este rezultatul unui proces de creație. El reprezintă viziunea cinematografică a regizorului față de ideea de film elaborată de scenarist.

Sensul decupajului este cel de analiză a acțiunii. Fragmentarea în planuri de diferite mărimi amplifică tensiunea filmului; un detaliu introdus între două planuri sporește starea emoțională a spectatorului. Un moment de suspensie dramatică are mai multă tensiune cînd este compus din succesiunea unor primplanuri ale actorilor ce participă la acțiunea filmului, decît folosind un singur plan general.

Acest gen de decupaj analitic urmărește mecanismul atenției omului, care în decursul unei acțiuni nu este dispersat ci se concentrează, pe măsura desfășurării ei, chiar pînă la detalii. Cu un asemenea decupaj, spectatorul este condus spre a vedea și a gîndi la fel ca realizatorul. În consecință, spectatorul nu mai are libertatea de a selecta el însuși obiectul atenției sale, ci trebuie să perceapă acțiunea cum i-o impune regizorul.

Vorbind despre decupajul analitic, Chartier spunea: „Dacă trecînd prin fața unei terase de cafenea remarc la o masă trei dintre prietenii mei la o discuție amicală și dacă mă opresc în fața cafenelei ca să le urmăresc conversația, am impresia că-i văd într-o scenă de ansamblu. Totuși, privirea mea s-a întors distrată către cafenea, apoi s-a fixat către grupul de prieteni. Atenția mea s-a oprit către unul dintre ei în timp ce el vorbea, apoi s-a concentrat asupra feței celor ce-i ascultă. Deci, am urmărit această scenă prin mai multe aruncări de priviri. Într-un film, dacă decupajul planurilor este bine făcut, trebuie să corespundă

acestor diferite mișcări ale atenției mele, decupajul scenei de care am pomenit va începe cu un PG al cafenelei, care corespunde privirii distrate a unui trecător, apoi PI a grupului în discuție, un PA al celui ce vorbește, un GP al celui ce ascultă, corespunzînd fiecare unor maniere diferite de a privi scena. Scara planurilor, de la PG la GP, traduce etapele de concentrare ale atenției. Planurile succesive trebuie să permită spectatorului să reconstituie ansamblul scenei, după cum aruncările de priviri succesive permit în realitate perceperea oricărui spectacol oferit atenției. Aceasta este rațiunea pentru care spectatorul de film nu-și dă seama de schimbările de plan. Un bun decupaj are ca scop să facă nesimțite trecerile de la un plan la altul, pentru ca spectatorul să reconstituie în mod conștient ansamblul scenei, care de fapt i-a fost prezentată prin imagini discontnue. Rezultă că legătura dintre planuri, făcută de montaj, are o foarte mare importanță".

Montajul, din punct de vedere estetic, nu înseamnă a lipi planurile filmate după o continuitate logică a acțiunii ci de a da un sens subiectului prezentat.

Prin apropierea a două planuri, ele capătă o valoare nouă, ce nu o aveau dacă ar fi fost luate și analizate separat. Eisenstein spunea că această valoare poate fi obținută prin juxtapunerea imaginilor „șoc", care determină în conștiința spectatorilor o idee fără raporturi imediate cu lucrurile reprezentate.

Nu numai cadrele fixe, ci și cele în mișcare, juxtapuse, pot produce același efect. Datorită montajului imaginea sugerează alt lucru decît ne arată efectiv pe ecran, dar ceea ce arată trebuie să aibă un sens (o semnificație psihologică sau descriptivă) care contribuie la înțelegerea acțiunii.

În paragrafele următoare vor fi date cîteva exemple de decupaje și chiar foi de montaj ale unor filme pe genuri, cititorul fiind rugat să le analizeze studiindu-le conform celor spuse mai sus, putînd astfel elucida problema folosirii cît mai corecte a limbajului cinematografic.

3. FILMUL DE FICȚIUNE

Noțiunea de ficțiune a fost definită de Aristotel în „Poetica", unde se precizează că „datoria poetului nu este să povestească lucruri întîmplate cu adevărat ci lucruri putînd să se întîmple pe marginile verosimilului și necesarului".

Prin ficțiune se înțelege un aspect specific al creației artistice și anume calitatea ei de a sugera iluzia unor întîmplări adevărate, cînd în fapt cele înfățișate reprezintă o plăsmuire a imaginației autorului.

Literatura se delimitează de istorie prin aceea că este o operă de ficțiune, întrucît scriitorul nu copiază exact realitatea, ci o recompune cu ajutorul ficțiunii, redînd aspecte similare din viață îmbogățite de talentul și fantezia sa creatoare.

În cinematografie, ficțiunea reprezintă o metodă artistică de creație presupunînd prezentarea unei povestiri imaginate despre gîndurile și acțiunile unor oameni-personaje, plasată într-un complex timp-spațiu diferit de cel obiectiv, care nu își are de regulă corespondențele reale sau dacă le are nu coincid cu acestea ci sînt reconstituiri.

Romanele celebre furnizează la rîndul lor un material bogat pentru ecranizări.

Filmul de ficțiune recurge la actori pentru a interpreta eroii imaginari din scenariu. De asemenea sînt folosite și unele elemente cum ar fi: decorurile, costumele, recuzita etc.

Specific filmelor de ficțiune este și dialogul ca mijloc de comunicare între personaje. În opera cinematografică dialogul trebuie să fie foarte concis, deoarece, în economia filmului, actorii nu au timp să-și spună decît ceea ce este esențial, ținînd cont că imaginea poate exprima singură lucruri ce nu necesită o subliniere prin vorbă. Dialogul joacă în general un rol subordonat imaginii, spre a nu ajunge la pericolul filmelor „sută la sută vorbite".

În cele ce urmează redăm o secvență din filmul „O lumină la etajul 10", regizor Malvina Urșianu.

În acest film, este vorba de o tînără ingineră metalurgistă, acuzată pe nedrept, în legătură cu o invenție realizată de ea privind descoperirea unui nou tip de oțel de calitate superioară.

Ea este condamnată. Revizuindu-se cazul, ing. Dinu Maria (actrița Irina Petrescu) este eliberată. Avocatul Mitrana (actorul Gh. Dinică), care a apărat-o în timpul procesului, a rămas cu certitudinea că inginera este nevinovată. La eliberarea din închisoare, ea este așteptată de către avocat, care o conduce la un apartament aflat la etajul 10 dintr-un cartier nou, locuință ce a fost repartizată eroinei noastre. Ea se integrează în vechea ei muncă de la fabrică iar propunerea sa de inovație se aplică cu succes.

Interior penitenciar — vestiar

43. PG 4 m — Un perete cu dulapuri, avînd fiecare sertare cu lacăt și cifre mari scrise pe ele. O femeie îmbrăcată militar îi întinde fostei deținute o legătură cu lucruri, o rochie ușoară de mătase precum și un impermeabil subțire de vară.

44. PA 2 m — Maria primește aceste lucruri, aparținînd unei vechi existențe.

Interior coridor, ziua

45. PI 3 m — Cu noul său chip, îmbrăcată în rochie de demult, din mătase, pe deasupra cu impermeabilul, purtînd în mînă legătura cu lucruri, ing. Dinu e condusă spre ieșire

46. PG 4 m — La capătul coridorului, o așteaptă un bărbat. Nu se distinge decît silueta.

47. PP 1 m — Maria tresare.

48. PM 5 m — Cînd se apropie, îl recunoaște și se liniștește.
Cei doi în profil.

El: „Tovarășul avocat Mitrana".
Ea: „Mă bucur că vă aduceți aminte de mine".
El: „Cum aș fi putut să vă uit?"

49. PP. 4 m — Maria în amorsă. Avocatul: „Am avut totdeauna certitudinea că sînteți nevinovată".
Ea: „Și v-ați păstrat certitudinea aceea?"
El: „Altfel cum m-aș afla astăzi aici"

50. PM urmărire travling 5 m — Maria: „Vă datorez deci această libertate". Avocat: „Nu mie, o datorați altor vremi. Se schimbă oamenii, se schimbă și obiceiurile. Le veți afla pe toate. Important este că dreptatea a învins".

51. PI 4 m — *Exterior poartă penitenciar ziua — zăpadă*. Porțile grele ale închisorii se deschid. Muzica izbucnește puternică și victorioasă

Aceste secvențe, situate la începutul filmului, au ca scop să caracterizeze starea sufletească a protagonistei Maria Dinu și reabilitarea.

Secvențele sînt decupate astfel încît să reiasă cît mai bine zbuciumul acestei femei condamnate pe nedrept.

Pentru a reda vastitatea închisorii, pentru a crea posibilitatea montării unui mare număr de pași care să răsune cu ecou, accentuînd senzația de singurătate și de uitare a omului întemnițat, s-au montat, unele după altele, mai multe planuri mai largi de coridor de închisoare cît și pentru a da impresia de distanță mare între celulă și biroul comandantului.

În camera comandantului, dialogul este montat în așa fel încît să putem urmări cît se poate de bine reacțiile protagonistei la interogatoriu. Replica: „... și să vă bucurați de toate drepturile cetățenilor patriei noastre" este montată pe chipul ei, care tresare, emanînd o bucurie interioară.

La ieșire este așteptată de către avocat, care este filmat în contralumină, pentru crearea elementului surpriză.

Ultimul plan al secvenței „Închisoarea" reprezintă deschiderea unor porți uriașe, care simbolizează însăși noțiunea de libertate.

4. FILMUL DOCUMENTAR

Acest gen de filme a fost primul abordat de către inventatorii cinematografiei, fiind cel mai apropiat de ceea ce spectatorii doreau să vadă mai întîi, și anume realitățile și evenimentele zilei.

Realizatorul unui film documentar pleacă de la ideea că nici un material înregistrat pe peliculă nu are înțeles înainte de a ajunge la masa

de montaj, că sarcina esențială în opera cinematografică constă în crearea unor factori psihici și intelectuali ce pot fi obținuți cu ajutorul montajului.

La un asemenea gen, montajul înseamnă însuși filmul.

Dacă de exemplu va trebui să filmăm lansarea unei nave la apă, atunci nu este deajuns să arătăm numai momentul lansării, deoarece în acest caz filmul va apărea sărac și neinteresant. Va trebui să-l completăm cu unele operațiuni dinainte și de după lansare. Astfel că prin montaj orice spectator poate să înțeleagă evenimentul, oricît de neavizat ar fi.

Scopul pe care-l urmărește monteurul unui film documentar este acela de a crea atmosfera și dramatizarea unor evenimente. Pentru filmele științifice, montajul trebuie să fie deosebit de clar, cu expunere logică.

Filmul documentar, după tematica și metoda de realizare practică, poate fi de mai multe feluri:

— reportaj, în care sînt arătate mărturii despre fapte și oameni ai zilelor noastre:

— documentar artistic, în care se dezbat anumite teme sociale, ca noile relații între oameni, sau, mai general, se urmăresc realizări în industrie, agricultură, sectoare social-culturale. Ele sînt transfigurarea poetică pe ecran a realităților și a faptelor de viață;

— știință popularizată, ce cuprinde filmul de informare tehnico-științifică pentru toate categoriile de spectatori, asupra celor mai interesante realizări în acest domeniu. O grupă separată o formează filmele științifice adresate în special oamenilor de știință, cercetătorilor, și care privesc, de exemplu, o anumită temă, rezolvată în cadrul unui institut de cercetări;

— filmul didactic, care este necesar instruirii tinerilor din școli, universități și chiar a muncitorilor din producție. Aceste filme sînt de fapt lecții ținute cu ajutorul mijloacelor audio-vizuale.

Vom da ca exemplu partea finală a decupajului filmului „De ce să fi părăsit pămîntul", scenariul și regia Elefterie Voiculescu.

42. PG 7 m — O sanie cu fîn trece pe coama dealului. Vocea lui Șagău destăinuie faptul că de curînd și fratele său Petruță s-a reîntors, aici unde a început să-și ridice gospodăria.

43. PG 6 m — Șagău surpins în București, cu prilejul venirii la Întreprinderea „Metalurgica" pentru a-și procura piese de schimb. Trece printr-un cartier nou cu priviri admirative.

44. PA 4 m — Pe strada Covaci este îmbiat cu un pachet de Kent de către un bișnițar (Șagău intră în cadru).

45. PG 5 m — Șagău trece pe lîngă Teatrul Național, a cărui fațadă este în curs de finisare (cu intrare în cadru)

46. PI 4 m — Șagău asistă la urcarea călătorilor în autobuze.

47. PG 4 m — Șagău trece pe lîngă un nou șantier de construcții.

48. PI 4 m — Șagău trece pe lîngă cumpărătorii din fața unei tarabe cu mere.
De la cadrul 43 auzim vocea lui Șagău relatînd despre București, oraș pe care nu ar da Fițcăul său.

49. PG 10 m — Șagău vine călare la un măr, ia copilul în brațe și cu soția pornesc spre casă.

50. PA 2 m — Ramuri cu mere roșii.

51—53 10 m — Cadre cu locul unde sînt îngropați membrii familiei, cadre despărțite de alte imagini din împrejurimi.
Șagău amintește că aici unde se odihnesc moșii lui, s-a născut el și toți ai lui.

54—60 30 m — Pe alte imagini din viața ținutului, a familiei (peisaje de toamnă, de iarnă, cai în așteptare, cîini hămăind, tăiatul lemnelor, întîlniri cu pădurarul, sau toamna cu un orășan) auzim vocea lui Șagău exprimîndu-și mulțumirea că trăiește aici și explică de ce

61 PG 10 m — Șagău sosește acasă cu sania trasă de doi cai și auzim vocea: „Dacă pămîntul ăsta ne ține și ne dă ce ne dă, de ce să-l fi părăsit? Dacă părăsești pe cineva care te iubește, nu ești blestemat? Dacă părăsești pămîntul pe care ai prins viața și-ți dă viață, nu merită să fi blestemat? Și, din cîte am auzit, de mulți s-a prins blestemul ăsta".

62. PA 2 m — Cei doi căței, pe zăpadă, continuă să latre.

În acest decupaj sînt arătate eforturile depuse de Șagău, în vederea obținerii unui șeptel superior de vite: a construit un grajd modern, electrificat și cu apă curentă.

Copiii îi are în sat, la 4 km distanță de casă, unde se duc iarna sau vara pe jos. Se vede efortul întregii familii care ajută la întreținerea gospodăriei. Și, ca un corolar pentru activitatea și rezultatele obținute, a primit „Ordinul muncii" clasa a II-a.

Avînd treabă prin București, cu toate construcțiile noi și frumusețile văzute aici, pînă la urmă Șagău ajunge la concluzia că nu ar da Fițcăul său pe acest oraș. Și în final el spune „Dacă părăsești pămîntul pe care ai prins viață, nu merită să fi blestemat? Și din cîte am auzit, de mulți s-a prins blestemul ăsta".

Narațiunea cinematografică este directă, înșiruindu-se în ordine cronologică toate evenimentele. Trecerile de timp sînt marcate prin cadre ce prezintă un cățel lătrînd.

Acest film documentar are scopul de a îndemna și pe alții de a munci cu spor pe pămîntul natal.

5. FILMUL DE ANIMAȚIE

Filmul de animație se pare că a precedat filmul obișnuit, așa cum îl cunoaștem astăzi. Așa-numitele benzi desenate ale lui Platean și Reynaud au apărut mult înainte de invenția lui Lumière.

Creatorul filmelor de animație are o libertate de acțiune mult mai mare decît cel al celorlalte genuri de filme. El nu utilizează nimic din realitatea obiectivă, ci trebuie să procedeze la crearea tuturor elementelor plastice imagistice, dramatice și psihologice ale filmelor sale. Procedeul de bază al acestei arte îl constituie înregistrarea fotogramă cu fotogramă a imaginii, cu oprire după fiecare cadru, ceea ce permite desenatorului să studieze și să definească integral fiecare moment.

Animația pune la dispoziție o gamă variată de tehnici de realizare, începînd cu clasicul desen animat, cu păpușile animate, cartoane decupate și în ultimul timp cu posibilitățile calculatorului electronic.

Mandsen, în lucrarea sa „Animated Film", stabilește cinci sarcini importante ale animației:

— reprezentarea unor procese ce nu pot fi realizate cu ajutorul filmului normal;

— simplificarea unor procese și structuri complexe;

Pentru a marca fazele unei mișcări care se repetă, ca de exemplu mersul, fuga, zborul, se folosește o suită de desene denumită ciclic. La filmare de la o fotogramă la alta se deplasează decorul cu un pas în funcție de particularitățile ciclului, dînd efectul firesc al deplasării personajului.

— crearea unor forme picturale pentru unele idei abstracte;

— crearea unor generalizări vizuale;

— furnizarea unor semne vizuale, în vederea clasificării lor.

Filmul de animație folosește în prezent mijloace de expresie artistică la fel ca în filmul de ficțiune. Sînt folosite, astfel, planurile cinematografice, unghiulația, mișcările de aparat și chiar principiile de montaj discutate pînă în momentul de față.

Regizorului îi revine sarcina de a determina lungimea fiecărui cadru și de a stabili acțiunea detaliată din interiorul lui. El stabilește, pe baza temei planului, decupajul, în care desenează cadrele viitorului film și le analizează ținînd cont de toate elementele filmului: imagine și sunet. Acest decupaj, cunoscut sub numele de caiet de regie, dă o idee exactă despre durata fiecărui gest, fiecărei mișcări, mărimea cadrului, mișcările aparatului precum și indicații asupra coloanei sonore.

Dialogul și muzica cu accente se înregistrează de obicei înainte de a începe munca de animare.

Primul material vizual care ajunge în cabina de montaj sînt probele de mișcare, executate pe hîrtie de calc în creion și filmate pe peliculă alb-negru. După developarea materialului se vizionează în proiecție de regizor și animatori.

Monteurul asamblează aceste probe, ținînd seama de decupajul filmului. În această etapă, benzile sonore preînregistrate pot fi montate și verificate prin sincronizare cu probele de mișcare.

Dacă probele de mișcare corespund din punct de vedere tehnic și artistic, se poate trece la celelalte operațiuni tehnologice, contur, culoare, decoruri, filmarea propriu-zisă pe aparatul truca. De aici încolo, procesul tehnologic este identic cu cel al celorlalte genuri de filme: montaj, sincronizare, mixaj, montaj negativ și obținerea copiei standard în laborator.

În filmul de animație, în afara cadrelor fixe, unde se poate tăia planul oriunde cere crearea ritmului, se poate tăia, din considerente de continuitate, chiar și în ciclicele de mișcare. Adică se pot elimina părți din animație, în care caz trebuie să se țină cont ca, în momentul tăierii, pentru cadrul următor să se pornească de la aceeași bază, lăsată înainte de montarea materialului.

De aceea, monteurului i se cere o mare experiență pentru a găsi locul precis unde se poate tăia, în interiorul unui cadru, fără utilizarea unor planuri neutre.

Cîteva cuvinte despre filmul „Trei mere", realizat de regizorul Ion Popescu Gopo, care, prin intermediul omulețului său, simbol al ființei umane, meditează asupra pericolului pe care îl reprezintă pentru omenire declanșarea unui nou război mondial. De altfel, în toate filmele sale, talentatul regizor asociază cîteva elemente simple, schematizat desenate, care întotdeauna dau naștere unor procese mentale, ce duc la înțelegerea mesajului filmului, la descifrarea ideii comunicate.

Să vedem care este foaia de montaj a filmului: generic, la sfîrșit deschidere din fondu, omulețul I mănîncă un măr lînă un pom cu mere, înlănțuire cu omulețul I (în PA) care se oprește din mîncat și privește în dreapta, apare omulețul II care merge de-a bușilea și rupe un smoc de iarbă, îl mănîncă, se oprește și privește mirat spre omulețul I care mănîncă mere, omulețul I privește la omulețul II și-i arată pomul cu mere, panoramare pom cu mere.

Omulețul II înaintează spre pom și, la îndemnul omulețului I, culege trei mere; cînd să le mănînce aude fluieratul celuilalt și se oprește mirat. Se apropie de omulețul I și îi pune în față cele 3 mere. Acesta le împarte, reținînd două pentru sine și unul îi înapoiază.

Omulețul II ia mărul, îl mănîncă și cere voie să ia altele. Omulețul II aleargă și culege alte trei mere pe care le aduce celuilalt, care le împarte la fel. Omulețul II ia și acest măr, îl mănîncă și dorește să culeagă iar altele. Omulețul I îi face semn că poate culege. Omulețul II repetă operațiunea de cluegere. Supraimpresiune. Mîna care împarte mere și omulețul II care aleargă să aducă cît mai multe. Grămada de mere ce aparține omulețului I. Omulețul II, supărat de împărțeală, dă cu piciorul la mărul repartizat și se întoarce cu spatele.

Omulețul I se întoarce pentru a-l împăca și-l împodobește cu o coroniță de lauri. Omulețul II se bucură, trage un chiot și aleargă spre pom pentru a culege alte trei mere pe care mîna omulețului I le îm-

parte ca mai înainte. Într-o goană nebună, omulețul II intră și iese din cadru pentru a culege mere. Supraimpresiune. Trei mere ce se despart în două. Morman de mere ce crește. Apare o găleată.

Omulețul II intră în cadru cu trei mere în mînă și se apropie de un robot. Omulețul II se uită la robot, apoi aruncă merele în găleată. Robotul ia găleata, aruncă merele în grămadă și îi oferă un măr. Omulețul I se uită la omulețul II, apoi se culcă pe mere și mănîncă liniștit. Omulețul II, după ce termină de mîncat mărul, aruncă cotorul acestuia în găleată. Robotul ridică găleata, o golește și-i oferă un măr. Laurii de pe capul omulețului II cad în găleată. Robotul ridică găleata, o golește și-i oferă iar un măr.

Omulețul I se oprește din mîncat și se uită spre dreapta, la auzul unui zgomot. În găleată curge un lichid. Omulețul II, uitîndu-se în stînga și în dreapta, face pipi. Brațul robotului intră în cadru, ridică găleata, robotul se întoarce, răstoarnă găleata, ia un măr și-i dă omulețului II. Omulețul II, se întoarce cu spatele și se îndepărtează. Omulețul I se apropie de robot, se uită în găleată și furios i-o pune în cap. În depărtare, cei doi omuleți se ceartă.

Mînerul găleții cade peste nasul robotului. Cei doi continuă să se certe. Robotul se înfurie, deschide un ochi și, căutîndu-i pe cei doi omuleți, îi ochește și trage în ei cu pușca mitralieră. Cei doi fug și ies din cadru speriați.

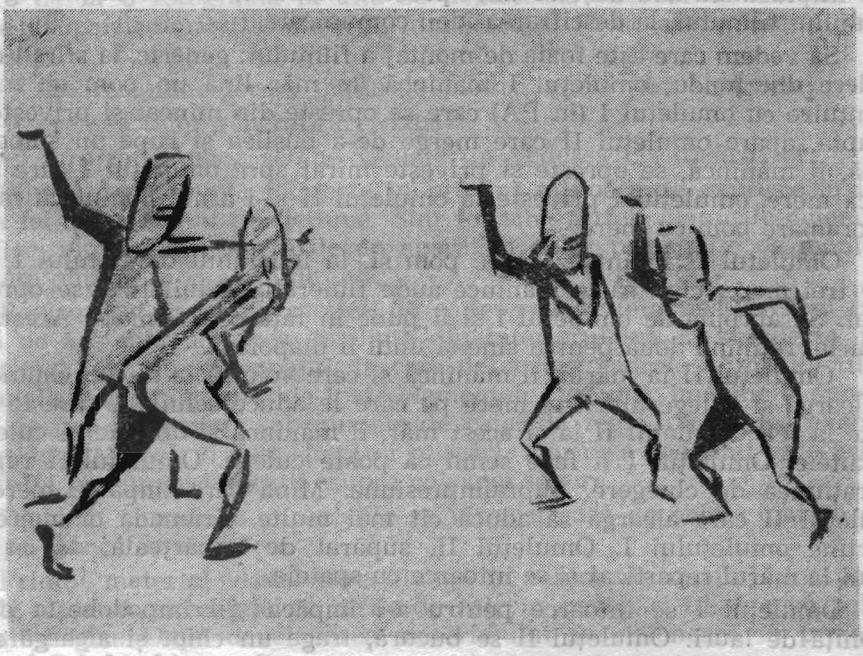


Fig. III.8. Studiu asupra mișcărilor omulețului lui Gopo.

Omuleții aleargă și culeg mere pe care le aruncă în burta robotului. O ploaie de mere intră în burta robotului, care se transformă într-o gură de tun. Merele continuă să umple gura tunului. Înlănțuire. Cei doi omuleți intră în cadru mîncînd iarbă. Stop cadru. Fondu de închidere. Din fondu de deschidere apare cuvîntul Sfîrșit și semnul întrebării.

În acest film, omulețul lui Gopo, și prin el întreaga omenire, află că pămîntul care ne oferă viața și produsele lui, este amenințat pînă la totala distrugere de un nou război. De ce să ajungem în această situație, întreabă realizatorul filmului. În fig. III B este arătat un studiu asupra mișcării omulețului.

IV
MONTAJUL, FACTOR DE CREAȚIE ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ

1. TIMPUL CINEMATOGRAFIC

Timpul, din punct de vedere științific, adică obiectiv, este o forță ireversibilă, cu un unic sens riguros de curgere între trecut, prezent și viitor. Filmul, spre deosebire de toate celelalte arte, introduce prin montaj o triplă noțiune a timpului:

— timpul acțiunii, reprezentînd durata narațiunii filmului;

— timpul proiecției, adică durata filmului;

— timpul percepției, anume impresia de durată resimțită de spectator, cu totul variabilă și subiectivă.

Problema timpului este deosebit de complexă, avînd aspecte foarte variate.

Cinematograful răstoarnă noțiunile de timp cu o mare libertate, capabilă să determine o perturbare completă a conceptului de succesiune și chiar de cauzalitate. Narațiunea cinematografică cuprinde acțiuni ce se pot desfășura în perioade de timp diferite, uneori scurte dar alteori lungi și chiar foarte lungi, determinînd astfel timpul acțiunii. Realizatorul este obligat deci să arate spectatorului momentele esențiale și să concentreze povestirea la aproximativ 2 ore de proiecție. El poate să ne înfățișeze evenimente prezente dar ne poate informa și despre fapte care au avut loc în trecut sau urmează să survină în viitor, redîndu-le printr-o expunere concisă și o formă specifică filmului. O dată cu apariția montajului, lupta artei cinematografice pentru subordonarea timpului a devenit rodnică. La masa de montaj a luat naștere un timp nou, cinematografic, avînd legile și limbajul lui propriu. Montajul selectează, din noianul de material filmat, porțiunile cele mai semnificative, eliminînd tot balastul.

Filmul conține evenimente care se desfășoară pe ecran, un timp limitat. Acest timp îl numim timpul proiecției. Este vorba de un timp obiectiv, care durează atîta vreme cît pelicula se derulează în

aparatul de proiecție, spectatorul putînd urmări pe ecran imaginile proiectate.

Orice producție cinematografică are posibilitatea de a nu determina exact timpul, de a nu preciza perioada dintre evenimente, de a nu respecta proporțiile timpului. Diferitele forme de timp: prezentul, trecutul și viitorul pot fi folosite laolaltă într-un singur film.

De asemenea, cu ajutorul montajului se pot înfățișa mai multe evenimente simultan. Revenind la a treia noțiune a timpului, trebuie amintit de existența „timpului subiectiv", care reprezintă durata de percepere a acțiunii filmului și care diferă de la om la om. Timpul percepției se bazează pe un întreg mecanism psihologic ca, de exemplu, starea sufletească a spectatorului, interesul sau dezinteresul lui pentru un subiect sau altul. Durata percepției este în funcție și de performanța autorului de a reda cu măiestrie, pe ecran, esența acțiunii. Prin această împărțire a timpului, putem afirma că, pentru prima oară, datorită filmului și respectiv montajului, omul este în stare să domine tirania timpului, jonglînd cu această noțiune, reușind să-l inverseze, să-l accelereze, să-l încetinească și chiar să-l oprească.

Marcel Carné, în „Vizitatorii nopții", printr-un joc cu timpul de o mare putere sugestivă, a reușit să materializeze această noțiune: Cei doi soli ai diavolului opresc clipa prezentă, încremenind toate personajele aflate în salonul castelului. Trimișii satanei își răpesc victimele, transportîndu-le într-o altă viață, sustrasă temporalității. Uneori se fac incursiuni în viitor — ca în filmul „S-a întîmplat mîine", unde René Clair ne arată cum un ziarist primește în fiecare seară de la o persoană misterioasă, gazeta ce-ar fi urmat de fapt să apară a doua zi.

Vom încerca acum să analizăm pe rînd procedeele folosite de manipulare a timpului cinematografic.

Respectarea timpului

Prin respectarea scurgerii reale a timpului, înțelegem desfășurarea temporală, integrală, care se traduce pe ecran prin prezentarea acțiunilor a căror durată este identică cu cea reală, adică cu cea din viață. Arta cinematografică a înfruntat la începuturile ei mari greutăți și nu o dată prezentarea unui subiect simplu lua proporțiile unei adevărate probleme.

Să ne amintim, de exemplu, filmul „Grădinarul stropit" al fraților Lumière, care au pornit de la premisa că întreaga întîmplare poate fi povestită dintr-o unică suflare, fără nici o tentativă de a întrerupe narațiunea, de a accelera sau încetini ritmul ei. Rezultatul a fost un film de 20 m, turnat dintr-o singură poziție fixă a aparatului de filmat. Este vorba deci de „timpul respectat", căci durata proiecției acestui film este egală cu durata reală a evenimentului redat pe ecran.

Perioada de început a artei cinematografice este o demonstrație și o imagine elocventă a tiraniei timpului, care dicta regizorului

lungimea filmului, decidea amploarea unei scene, limitele dezvoltării acțiunii impunînd filmului o compoziție anumită, stabilită dinainte. Exemplul clasic al respectării timpului este filmul „Coarda", unde Hitchcock declară că a turnat un singur cadru și practic a realizat un film de la început pînă la sfîrșit dintr-un unic plan. De la o bobină la alta se trece printr-o întunecare (fondu), planul părînd același. Pe platou, aparatul a urmărit în mod fidel deplasarea și desfășurarea acțiunilor personajelor din decor. „Coarda" rămîne doar o ciudată experiență, pe care am citat-o spre a exemplifica cît mai clar noțiunea de timp respectat. Avînd în vedere că timpul științific nu se suprapune și nu coincide cu timpul de percepție, adică timpul psihologic al spectatorului, putem spune că intuirea personală și deci subiectivă a duratei este în funcție de starea noastră de moment, atît sufletească, mentală, cît și fizică, precum și de interes, antrenarea și participarea noastră la desfășurarea acțiunii din filmul vizionat. Puțin mai înainte arătam cum, la începuturile celei de-a șaptea arte, creatorii de filme încercau în fel și chip să se elibereze din încătușarea timpului. Adevărata eliberare a adus-o montajul, care a deschis o nouă pagină în arta cinematografică. Din acel moment, prin dominarea timpului, filmul trece la inițiativele cele mai îndrăznețe. La întrebarea: ce pune filmul în locul „timpului real", pe care-l anihilează, Gilbert Seldes dă următorul răspuns: „Poate să fie necesară o jumătate de oră pentru a se arăta ce s-a întîmplat în zece minute tot atît de bine cum o viață poate fi condensată în două ore". Dacă zece minute pot fi extinse la o durată cinematografică de jumătate de oră, ori dacă viața poate fi comprimată în două ore, înțelegem procesul care se produce și care nu contestă sau anihilează concepția noastră despre timpul real.

Schimbarea timpului în film este cel mai des rezultatul selecției, prin montaj păstrîndu-se din acțiune doar esențialul. Necesitatea acestor reduceri este evidentă, deoarece sînt foarte rare cazurile în care operele destinate a fi reprezentate pe ecran au o durată egală cu durata evenimentelor înfățișate în ele.

Timpul comprimat

Acest timp este în mod frecvent folosit în film, fiind procedeul prin care sînt eliminați timpii slabi ai acțiunii. În imaginația sa, spectatorul completează veriga care lipsește din acțiune și astfel percepe acțiunea în întregime. De exemplu, o imagine ne arată un grup de sportivi la aeroport, apoi imediat un plan cu un avion care decolează iar în cadrul următor vedeme lotul de tineri pe stadionul principal din țara unde are loc competiția internațională. Timpul a fost deci condensat, căci s-au suprimat acele părți ale desfășurării acțiunii care nu participau direct la dezvoltarea secvenței dramatice.

N-a fost necesar să fie arătat drumul sportivilor și nici urcarea lor în avion, aceste porțiuni ale narațiunii constituind un balast. De asemenea, au fost eliminate toate evenimentele din timpul călătoriei, aterizarea, cazarea la hotel etc., trecîndu-se direct la stadionul

competitiv unde tinerii urmau să concureze la multiple discipline sportive.

Datorită acestui proces, în film poate fi înfățișat, în decurs de două ore, un număr foarte mare de acțiuni. Putem afirma că nu există aproape nici o operă cinematografică unde timpul să nu fie comprimat, căci această restrîngere a duratei pune în evidență o continuitate cauzală liniară și unică care se detașează din întrepătrunderea numeroaselor succesiuni din viața obiectivă sau dintr-o realitate obișnuită.

Un exemplu de eludare a momentelor neesențiale dramatic, întîlnim în „Procesul Maimuțelor", unde avocatul Drumond, seara, în odaia lui, ia biblia în mînă, după care îl vedem a doua zi la tribunal ținînd aceeași carte. N-a fost nevoie pentru înțelegerea acțiunii să-l urmărind cum se dezbracă, se culcă, adoarme, se trezește, se scoală, se spală, se îmbracă, își bea cafeaua, iese din cameră, părăsește hotelul, merge către tribunal, intră în sala de judecată etc. Spectatorul a fost lăsat să-și imagineze singur toată această suită de acțiuni minore, completînd mental firul întrerupt al povestirii. A 7-a artă are puterea de a selecta și de a decanta evenimentele de zi cu zi, pentru a oferi spectatorului esența acțiunii, fapt ce creează o senzație de satisfacție artistică în timpul vizionării. Într-un jurnal de actualități putem prezenta, în 10 minute de proiecție, o amplă demonstrație a oamenilor muncii, care în realitate durează ore în șir. În filmul „Agentul secret", realizat de Hitchcock, un băiețel duce cîteva cutii cu filme ce trebuie predate unei agenții din Londra. Doar spectatorul știe că în una dintre aceste casete este ascunsă o bombă reglată să explodeze la 13,45. Băiatul aflat în autobuz controlează neliniștit ceasul, ca să ajungă la oficiu, care mai este deschis încă douăzeci de minute. Tulburarea copilului care se teme de a fi pedepsit acasă pentru întîrziere, enervarea lui care se accentuează din cauza stopurilor de la intersecții, indiferența unui cățeluș de pe genunchii vecinei sale din autobuz constituie elemente ce încarcă scena cu o tensiune atît de mare, încît spectatorul pierde noțiunea timpului. Explozia intervine de fapt numai după 2 minute de timp fizic real — adică durata proiecției — în loc de 20 de minute, cum îl indică ceasurile de pe ecran. În cazul de față, timpul psihic depășește cu mult timpul fizic și spectatorul înregistrează în conștiința sa un interval de timp mai mare decît adevărata durată a prezentării episodului, fără a sesiza caracterul ei convențional. Chiar dacă povestirea se derulează în limitele unui timp cronologic scurt, durata rămîne totuși forța care animă și impulsionează subiectul, forma fiind determinată de dimensiunile timpului și de selecția momentelor de maximă tensiune și trăire. De fapt, putem spune că într-un film nu există altă realitate decît cea a filmului, nu există alt timp decît cel al filmului. Opera cinematografică tinde să se concentreze asupra momentelor de maximă încordare și importanță, pe-

rioade ce solicită din partea spectatorului o intensă participare emoțională.

Am văzut deci că timpul de proiecție nu coincide aproape niciodată cu timpul acțiunii.

Timpul dilatat

Poate că cea mai mare descoperire a lui Eisenstein în domeniul montajului a constituit-o discrepanța dintre timpul folosit în film și timpul real. El a știut cu măiestrie să extindă timpul, oprindu-se astfel asupra celor mai importante momente. Un exemplu concludent îl constituie secvența din „Octombrie", cu ridicarea podului. Acțiunea este urmărită din diferite unghiuri, ceea ce dilată durata evenimentului, suplimentînd cu secunde prețioase momentele de tensiune.

În film, încercările de a prelungi timpul sînt deosebit de reușite și de multe ori devin mijloace puternice de expresie. S-a calculat că represiunea de pe scările portului din Odesa, în filmul „Crucișătorul Potemkin" ar fi trebuit să dureze în realitate cu cîteva minute mai puțin decît a arătat Eisenstein. Nimănui nu i-a trecut prin gînd însă să reproșeze realizatorului că n-a ținut seama de timpul fizic, deoarece expresivitatea artistică a acestei scene corespunde perfect conținutului ei de idei. Efectul lungirii timpului este realizat prin prezentarea succesivă a evenimentelor simultane. Eisenstein a ales cîteva personaje cum ar fi: o tînără cu un copil în cărucior, un om fără picioare, o mamă ținînd de mînă un băiețel, o femeie în vîrstă cu ochelari, și a urmărit destinul fiecăruia, începînd din clipa bombardamentului și pînă la tragicul final. Apariția repetată a acestor persoane în momente diferite ale secvenței represiunii extinde timpul dincolo de limitele reale, producînd în inima spectatorului un puternic fior la vederea cruzimii celor care au ordonat reprimarea. Constatăm deci că există cazuri cînd asistăm la o dilatare a timpului real, acțiunea fiind încetinită și analizată prin intermediul montajului. Modificarea proporțiilor timpului o întîlnim de asemenea în materialele prezentînd competiții sportive sau curse. Astfel, la început se recomandă un montaj mai larg, din planuri lungi, care să dea posibilitatea unui crescendo. Spre final, ultimele momente ale întrecerii, înainte de sosire, trebuie montate alert, din numeroase planuri din ce în ce mai scurte, care să ilustreze încordarea chipurilor și efortul maxim depus de concurenții pentru întîietate. În proiecție, timpul de desfășurare a cursei pe ultimii metri este dilatat față de timpul real. De fapt, în final, viteza întrecerii sportive crește, iar montajul, cu toate că extinde durata, creează în mod paradoxal senzația sau mai bine zis iluzia unei incontestabile tensiuni ascendente. Cu ajutorul montajului s-a mărit considerabil intensitatea ultimelor secunde ale finișului. Deși din punct de vedere obiectiv ritmul competiției nu s-a schimbat, totuși, imaginea proiectată, această secundă finală este parcă încetinită și mărită sub „microscopul timpului", pentru ca fiecare mișcare vizibilă să fie percepută în amănunțime, obținîndu-se astfel o mare încordare. Asistăm la o dilatare a timpu-

lui și în filmul „Lanțul", cînd fermierul îi eliberează pe cei doi protagoniști din hambarul unde fuseseră legați de un stîlp.

Fiecare om a avut cîndva senzația că timpul îl apasă, stă pe loc, se dilată și că secundele durează parcă infinit de mult. Descompunerea amănunțită în cadre analizatoare a unei acțiuni cinematografice amplifică durata și însemnătatea evenimentului.

În „Haiducii", prăbușirea caleștii în prăpastie a fost filmată cu mai multe aparate, din diferite unghiuri, dilatîndu-se astfel timpul real de cădere. Stările sufletești de tensiune, zbucium, așteptare, apăsare, durere, necesită, de asemenea, o extindere a duratei. Accidentele de tot felul: explozii, răsturnări de mașini, incendii etc. precum și catastrofele naturale sînt în unele filme analizate și arătate detaliat, fiind montate din numeroase cadre, ceea ce duce la dilatarea timpului. Amintim că și descompunerea mișcării prin ralenti amplifică durata desfășurării acțiunii. O ciocnire de mașini, care se petrece cu iuțeala fulgerului, noi o putem urmări pe ecran un timp mai îndelungat, în funcție de necesitățile dramaturgice.

Timpul răsturnat

Acest procedeu artistic constituie un mod frecvent de interpretare a timpului, care se bazează pe întoarcerea în trecut (Flash-back), fiind extrem de folosit în povestirea cinematografică. Într-o manieră mai greoaie îl găsim și în filmele mute, unde prin închidere și deschidere în „iris" se introducea o altă temporalitate. Nu există nici o îndoială că acest procedeu a fost inspirat realizatorilor de către romancieri, dar trebuie să recunoaștem că în a 7-a artă a găsit aplicații excepțional de reușite, menținîndu-se cu o permanență remarcabilă. Există filme întregi construite pe întoarceri în trecut, cu scopul de a aduce pe ecran amintirea unui personaj, mărturie retrospectivă a unei întîmplări. Era de așteptat că, datorită largilor posibilități ale reconstruirii temporale a povestirii filmice, realizatorii să fie tentați să se lanseze în căutări din ce în ce mai dificile și subtile. Astfel, a mai apărut și un flash-back de gradul doi, adică evocarea unor întîmplări sau stări care au avut loc prin raportarea la un prim trecut pe care-l putem numi „flash-back de gradul unu". Sînt filme, cum ar fi „Cazul Maurizius" (regia Duvivier), unde trecutul și prezentul sînt aduse în fața spectatorului într-un amestec uneori derutant dar întotdeauna deosebit de interesant din punct de vedere al limbajului cinematografic. De exemplu: într-o sală de judecată, procurorul cere dosarul cazului și începe să-l citească. Aici intervine un flash-back de primul grad și anume interogatoriul acuzatului Leonard care povestește împrejurările în care a cunoscut-o pe Ana. Un flash-back de-al doilea grad arată cum Leonard face cunoștință cu Ana încercînd să-i cîștige simpatia. Urmează o întoarcere la primul grad, adică interogratoriul, apoi revenirea la prezent cu procurorul citind dosarul. Exemplul de mai sus, dat din „Cazul Maurizius", prezintă o mare libertate de exprimare, avînd în vedere povestirea mai complicată, cu trimiteri la ambele grade ale trecutului.

Flash-back-ul este folosit pentru:

— *Accentuarea tensiunii dramatice.* Este vorba în acest caz de o dezvăluire a deznodămîntului acțiunii, plasată chiar la începutul filmului. Acest procedeu ne duce cu gîndul la tragedia antică, unde construcția este asemănătoare și unde atmosfera de fatalitate își pune amprenta pe întreaga operă. Metoda inversării, cunoscută de mult în literatură, a fost preluată și perfecționată de cinematografie, care și-a asigurat astfel o importantă realizare sub aspect narativ. Acest fel de expunere a evenimentelor cere autorului filmului o mai mare abilitate în integrarea narațiunii și în organizarea timpului. O decalare prea mare a celor două perioade riscă, printr-o structură complicată, să creeze confuzii.

Am văzut deci că se poate începe prin prezentarea sfîrșitului acțiunii, după care intervine întreaga acțiune retrospectivă, filmul terminîndu-se cu momentul pe care spectatorul l-a urmărit la începutul narațiunii. Dezvăluind finalul chiar din start, filmul nu solicită interes prin puterea atractivă a subiectului ci prin aspectele care au declanșat acel rezultat și nu altul. Este un pas înainte spre o orientare bine determinată a filmului și spre aprofundarea tematicii. Elementul surpriză (suspansul) este în bună măsură eliminat, dar, pe de altă parte, interesul spectatorului este concentrat asupra dramei și a evoluției psihologice a personajelor, creîndu-se astfel o unitate remarcabilă. Dispar eventualele posibilități de întorsături ale evenimentelor viitoare dar se detașează clar arhitectura construcției dramatice și conținutul uman al operei. De exemplu: „N-a dansat decît o vară", unde finalul este cunoscut dinainte, nediminuînd însă cu nimic tensiunea acestei deosebite creații. Putem spune pe drept cuvînt că Arne Mattson a reușit să dea filmului o frumusețe lirică de mare puritate.

Metoda inversării se caracterizează prin diversitatea formelor pe care le poate lua, cea mai răspîndită fiind inversarea directă. Filmul începe și se sfîrșește cu același moment al acțiunii. O astfel de construcție se evidențiază prin perfecta ei unitate. Mai puțin folosită este așa-numita semiinversare, al cărei punct de pornire este momentul culminant al acțiunii, luat de undeva de la mijlocul filmului. În clipa în care povestirea, în succesiunea ei cronologică, ajunge la acest punct culminant, avem impresia că tot ceea ce urmează este atașat la un întreg finit.

— *Rezolvarea estetică a narațiunii cinematografice.* Întoarcerea în trecut este făcută de așa manieră ca opera să capete în mod estetic o simetrie structurală. Schema este următoarea: filmul începe cu a doua perioadă, care arată concluzia primei părți, apoi trecem în trecut, după care revenim la prezent pentru a expune deznodămîntul dramei. Se creează astfel o simetrie temporală și se respectă regula unității de timp, punîndu-se accentul pe prezent, timp dotat cu cele mai accentuate caracteristici de participație.

— *Evidențierea unor probleme de ordin social.* Folosirea flash-back-ului este uneori dictată de motive sociale. Renoir își începe filmul

„Crima domnului Lange" cu secvența în care protagonistul împreună cu spălătoreasa ajung la frontiera belgiană. Femeia, știind că amîndoi sînt urmăriți pentru săvîrșirea unei crime, decide să dezvăluie, întreaga lor poveste, clientelei dintr-o cîrciumă, pentru ca oamenii să-i judece sau, din contră, să-i ajute să treacă granița, salvîndu-i în acest fel. Flash-back-ul a fost utilizat la relatarea împrejurărilor în care a avut loc omorul. Intenția finală este ca spectatorul, identificîndu-se cu personanele din bar, să-și dea și el verdictul social.

— *Adîncirea unor aspecte psihologice.* Flash-back-ul în acest caz intervine pentru a ilustra trecutul din punct de vedere psihologic, răsturnînd suita temporală a evenimentelor. Tensiunea emoțională decurge din senzația de presiune a timpului. Un exemplu de măiestrie în redarea pe ecran a evenimentelor trecute îl găsim în „Vinovați fără vină". Personajul feminin, interpretat de Krucinina, sosește în orașul în care și-a petrecut tinerețea. În odăița de hotel, ea își amintește cum, în urmă cu 20 de ani, a trăit clipe dureroase la despărțirea de un bărbat care s-a dovedit a fi un netrebnic. Această scenă se derulează integral în fața spectatorului.

Separarea „planurilor de timp", adică reluarea povestirii a permis ca viața și oamenii să fie priviți din mai multe puncte de vedere.

Filmele în care asupra aceluiași eveniment sau personaj se acumulează diverse dovezi apar ca o dezvoltare a acestui procedeu de a povesti. Se presupune că începuturile introducerii lui în film pot fi situate în anul 1932, cu apariția filmului „Viața lui Thomas Garner", în care viața unui om este arătată pe ecran retrăită diferit de către două persoane aflate în cortegiul funerar al eroului. Acest mod de întoarcere în trecut este de ordin psihologic, ajutînd la definirea unei portretistici complexe a personajelor. În celebrul film „Hiroshima, dragostea mea", regizorul Alain Resnais ajunge la performanța de a contopi prezentul cu trecutul, fără a întrerupe continuitatea narațiunii. Trecerile de la o perioadă la alta sînt făcute cu mare măiestrie de către monteurul Henry Colpi, care alege pentru tăietură fotograma ideală. Comentariul are un caracter subiectiv, fiind folosit la timpul prezent. În acest film întîlnim două grupuri distincte de raporturi temporale. Există o corelație autentică între bombardarea Hiroșimei și cei doi îndrăgostiți, deoarece ei se află în orașul total distrus, iar emoția ce se degajă, făcînd o punte peste timp, este de fapt reacția față de decorul ce-i înconjoară. Legătura cu orașul Nevers este pur subiectivă, neavînd nici un punct comun cu timpul cronologic sau cu întîmplările apărute în perioada respectivă. Eroina ne spune c-a încetat de a mai trăi din clipa morții soldatului neamț, alienarea ei anihilînd factorul timp.

Există mai multe procedee tehnice de introducere a flash-back-ului, utilizate în funcție de cerința povestirii, dar toate trebuie să țină cont de faptul ca spectatorul să înțeleagă apariția unei alte temporalități. Tranziția vizuală poate fi făcută prin următoarele mijloace: fondu de închidere, urmat de un fondu de deschidere; înlănțuire; obiect evocator; travling înainte; supraimpresiune; transformarea lentă a iluminării decorului; racord direct, prin tăietură la fotogramă.

Adăugăm că, pe vremea filmului mut, trecutul era introdus printr-o întunecare rapidă (fondu de închidere) sau printr-o deschidere în „iris". Uneori, trecerea este rezolvată metaforic, ca în filmul românesc „Băieții noștri" (Gh. Vitanidis): clipele trec tare greu pentru tînărul aflat în biroul directorului care-l critică fără îndurare. Timpul este sugerat amuzant printr-un orologiu al cărui geam transpiră pe măsură ce arătătoarele înaintează. Fondu-ul de închidere, adică întunecarea imaginii, anunță terminarea unei secvențe, ca o cortină lăsată la sfîrșit de tablou în teatru sau ca încheierea unui capitol în literatură, dar permite totodată, la apariția următoarei imagini din fondu-ul de deschidere, să constatăm trecerea într-o altă temporalitate.

Înlănțuirea a două cadre marchează, de asemenea, salturi în timp. Să presupunem că un personaj evocă timpuri de altădată ori visează sau e răpit de amintiri; în clipa următoare, imaginea se întrepătrunde cu alta, transportîndu-ne într-o epocă mai îndepărtată. Deci înlănțuirea reprezintă un mijloc de introducere a flash-back-ului, care din punct de vedere psihologic înseamnă o contopire a trecutului și prezentului în conștiința personajului. În „Diavolul în corp" (Autant-Lara) François se uită într-o oglindă și, prin intermediul unei înlănțuiri, se trece la imaginea Martei, plimbîndu-se. În domeniul basmului, înlănțuirea favorizează într-o manieră remarcabilă alunecarea în ireal. Tînărul din „Țara fără stele", aflîndu-se la căderea nopții în mijlocul unui cîmp, unde venea zilnic, este cuprins dintr-o dată de o amețeală și leșină. Cînd deschide ochii, eroul din poveste se găsește în același loc dar cu 100 de ani în urmă. Cele două imagini, adică prezentul cu trecutul, au fost înlănțuite.

Pentru trecerea la timpul trecut se poate folosi și un obiect evocator de amintiri care ajută la introducerea unei alte temporalități. De pildă: o bunică se uită în caseta ei de bijuterii și privirea i se oprește asupra unui șirag de perle, care imediat în planul următor se află la gîtul unei fete frumoase care valsează într-o sală somptuoasă de bal. Spectatorul a înțeles pe dată că este vorba de bunica acum 50 de ani. Fuga timpului poate fi sugerată și de o crenguță acoperită cu zăpadă, apoi plină cu flori. Deci nu numai obiectele dar și elementele naturale pot servi acestui scop. Trecerea de la un cadru în care apare o scrumieră goală la un alt plan cu scrumiera plină de mucuri de țigări marchează atît scurgerea timpului cît și starea de încordare nervoasă a eroului.

Travlingul înainte constituie un procedeu de trecere la o trăire subiectivă a duratei, prin interiorizare. În filmul „Scurtă întîlnire" (David Lean), la un moment dat aparatul înaintează lent și se oprește în grosplan pe fața protagonistei Laura, care retrăiește dureros clipele ei fugare de fericire. Această mișcare de aparat are calitatea de a intensifica în mod substanțial acțiunea captivantă și subjugantă a imaginii asupra spectatorului, exprimînd tensiunea mentală a unui personaj. Travlingul înainte îndeplinește o funcție de cufundare în amintire, avînd o remarcabilă putere de expresie și o semnificație dramatică.

Vedem deci că acest mijloc tehnic se justifică perfect din punct de vedere psihologic. Trecutul mai poate fi introdus prin supraimpresiune combinată cu o înlănțuire, care în final transformă o imagine în alta. Filmul „Ringul", regizor Sergiu Nicolaescu, este construit pe o alternanță a prezentului cu trecutul. O serie de amintiri cumplite dintr-un lagăr fascist se înscriu în timpul unui meci de box foarte dur, care are loc în zilele noastre, în arena unui circ dintr-un cartier german. Cei doi adversari, Andrei și „Golemul", nu se recunosc de la început, dar, în timpul luptei îndîrjite, vedem chipul Golemului întinerind și transformîndu-se în Adolf Gebauer Untersturmfuhrer, care în 1943 teroriza lagărul de deținuți unde se afla și prizonierul nr. 1013, adică protagonistul nostru Andrei.

Și supraimpresiunea simplă poate fi folosită, ca în filmul „Deodată în vara aceea" (Mankiewicz), unde trecutul apare la început intermitent apoi continuu, în vreme ce figura comentatoarei rămîne vizibilă într-un colț al ecranului.

Trecerea de timp poate fi comunicată și prin schimbarea luminii. Vedem cum răsare soarele în „Insula", peisajul fiind cuprins treptat de lumină, iar apoi, schimbîndu-se temporalitatea, imaginea se întunecă lent. Filmul „Fragii sălbatici" (Bergman) are momente unde pe ecran raportul trecut-prezent este vizualizat. Bătrînul profesor mănîncă fragi pe lîngă casa în care a locuit în tinerețe. Deodată, clădirea este scăldată de soare, trecutul îndepărtat infiltrîndu-se datorită acestei schimbări de iluminare a cadrului. Este impresionantă scena cînd bătrînul o vede pe verișoara lui tînără și o strigă: „Sara... eu sînt Isak, vărul tău". Dar din cauza noianului de ani care-i desparte, fata nu-l poate auzi...

Tranziția vizuală mai poate fi subliniată și de coloana sonoră, prin mai multe metode: distorsiunea dialogului, reverberații, ecouri, fonduri de sunet, intervenție muzicală, comentariu în off, zgomote prelucrate etc. De exemplu, în „Miciurin" (Dovjenko), o scenă tragică este întreruptă de o amintire plăcută, acompaniată de un motiv muzical vesel; savantul Miciurin, stînd în camera mortuară la căpătîiul soției sale, retrăiește momente însorite din viața lor conjugală. Aici coloana sonoră, printr-o muzică adecvată, accentuează evocarea trecutului. O rezolvare excelentă, datorită elementului sonor, o găsim în „Pépé le Moko" de J. Duvivier. Într-o tavernă dintr-un port, stă o prostituată beată, o femeie bătrînă, zdrențuroasă, a cărei față ridicată mai păstrează totuși urmele frumuseții de odinioară. La un moment dat, o persoană pune un disc și se aude o melodie veche, de mult uitată. Femeia se recunoaște în interpreta cîntecului și începe să fredoneze și ea. Acest duet, în care răsună o voce tînără și fermecătoare alături de vocea răgușită a bătrînei, produce un șoc puternic, ilustrînd cumplit acțiunea nimicitoare a neiertătorului „timp".

Cea mai interesantă modalitate de trecere la o altă temporalitate o reprezintă racordul prin tăietură la fotogramă. În originalul film „Anul trecut la Marienbad" (Alain Resnais), există un extraordinar joc al întrepătrunderii temporalităților. Trecuturi de diverse grade, unele reale, altele imaginare, apar prin intermediul unor serii de flash-back-

uri, la început scurte ca fulgerele, apoi din ce în ce mai insistente și mai lungi, spre a reuși în final să impună o altă temporalitate. Tema filmului se referă la o întîlnire anterioară și probabil imaginară a îndrăgostiților. Bărbatul încearcă s-o convingă pe femeie că ei s-au întîlnit într-adevăr cîndva, luînd astfel naștere conflictul între viața lăuntrică și cea reală. De fapt, povestea Marienbad-ului nu trăiește decît prin felul în care este narată. Un alt exemplu de tăietură directă, deosebit de reușită, remarcăm în „Hiroșima, dragostea mea", unde un trecut subiectiv este introdus brusc, aducînd pe ecran prima imagine a mîinii neamțului mort. Acest flash este încadrat de două primplanuri ale protagonistei: Emmanuele Riva. Spectatorul, pe moment, nu înțelege apariția acestui plan în flash-back, dar deduce că este reprezentarea unui alt „timp" ce pătrunde în conștiința eroinei.

Tot prin tăietură directă apar în mod neașteptat scurte flash-back-uri care brăzdează dureros sufletul inginerului Tudoran. Este vorba de o secvență dramatică din „Racolarea", cînd Aura Tudoran moare în brațele soțului. Această imagine săgetează din cînd în cînd ecranul, venind într-un puternic contrast cu scena în miezul căreia este implîntată.

Proiectarea în viitor

Să vorbim puțin și despre „flash-foreward", adică de proiectarea viitorului. Viitorul poate fi real și obiectiv (istoric) dar mai poate fi și imaginar. Dacă timpul trecut poate pătrunde în prezentul conștiinței noastre, integrîndu-se în mod perfect, nu același lucru putem spune despre viitor. Această temporalitate n-o cunoaștem deloc, putem doar să ne-o închipuim și deci reprezentarea ei, nefiind firească, rămîne inexplicabilă, căci nu corespunde nici unei experiențe psihologice umane.

Viitorul anticipat poate fi dezmințit de suita de evenimente ce urmează în dramaturgia filmului, dar uneori el poate fi confirmat, trecînd puntea de la imaginar la real. Deci, un viitor posibil poate deveni un prezent activ. Mai există un viitor care, deși rămîne necunoscut personajelor, este real din punct de vedere dramaturgic. În filmul „Castelul de sticlă", cei doi îndrăgostiți, Remy și Evelyne, aflîndu-se într-o cameră de hotel, sînt cuprinși de groază și de panică cînd își dau seama cît de tîrziu este și că nu mai pot prinde trenul. După această scenă, prin intermediul unei înlănțuiri, regizorul René Clement ne prezintă viitorul și anume o cameră unde zace trupul neînsuflețit al tinerei femei și un plan cu soțul ei înștiințat de tragica veste. Apoi se revine din nou la timpul prezent, în camera de hotel, unde amanții, înspăimîntați de întîrziere, fug la gară, dar prea tîrziu, căci trenul plecase. Evelyne se decide să ia avionul. Ultima imagine din film reprezintă despărțirea îndrăgostiților care bineînțeles ignorau faptul că avionul se va prăbuși. Prin pătrunderea viitorului în timpul desfășurării acțiunii spectatorul este avertizat de tragicul sfîrșit al poveștii de dragoste. Acest stil de montaj care deschidea porțile destinului, avea scopul de a provoca un șoc dramatic cu totul aparte. Mai putem aminti de viitorul imaginat, care ar corespunde cu speranța sau dorința. Charlot, în „Timpuri noi",

se vede locuind într-o casă ultramodernă. Viitorul anticipat poate fi dezmințit de viață, dar poate fi în unele cazuri confirmat de evenimente. În ecranizarea după cunoscutul roman „O tragedie americană" (Sternberg), tînărul arivist își pregătește în amănunțime planul cumplit de a o îneca pe iubita lui, care-l incomodează în ambiția sa de a parveni cu orice preț. Cadrele următoare ne arată comiterea crimei, deci punerea în practică a odiosului proiect. Este vorba aici de un viitor potențial, care se transformă într-o realitate prezentă, activă. Din cele analizate pînă aici deducem că filmul poate plasa evenimentele în orice ordine cronologică, tratînd trecutul și chiar viitorul ca și cum ar fi vorba de timpul prezent.

În fața unui sistem de referințe atît de insesizabil și greu de perceput, dar în aceeași măsură tiranic și neîndurător, care este „timpul", omul dispune pentru întîia oară de un instrument capabil să stăpînească curgerea vremii: aparatul de filmat reușește să încetinească, să accelereze, să inverseze cursul evenimentelor și chiar să oprească mișcarea, deci timpul.

Încetinirea (ralanti)

În unele cazuri este necesar să fie prezentată pe ecran o mișcare mai lentă decît cea normală (din realitate), fie pentru a crea spectatorului o anumită stare emoțională, fie pentru a-l ajuta să perceapă mai bine o mișcare rapidă. Astfel, unele sărituri atletice de gimnastică, de balet, galopul unui cal, căderea de la înălțime a unui obiect, traiectoria unui glonte etc., pot fi mai ușor observate și analizate cu ochiul liber, atunci cînd sînt filmate cu încetinitorul. Această manieră de filmare, prin lentoarea ei, creează efecte spectaculare la proiecția pe ecran. Ea însă afectează naturaleța mișcării, ceea ce o contraindică atunci cînd se urmărește o redare realistă a imaginii. De asemenea încetinirea poate crea iluzia dilatării imaginilor, provocînd senzația de grandoare, forță, solemnitate. Filmările încetinite pot deveni, în operele artistice cinematografice, stilizări ale unei mișcări, metafore, alegorii, simboluri. De exemplu, imaginea unei tinere care se piaptănă iar părul ei lung parcă plutește. Aceasta ar semnifica imaginea unei fericiri pașnice („Drumul vieții"). Tot o valoare simbolică capătă tăierea părului fetei din „Cu prețul vieții", unde căderea lentă a șuvițelor înseamnă sfîrșitul adolescenței. Descompunerea mișcărilor prin încetinire pronunțată a fost folosită pentru analiza dansului grațios al unei balerine în „Antract", film de debut al lui René Clair. Încetinirea poate avea și o putere dramatică. De exemplu la concursuri sportive internaționale, olimpice chiar, urmărim frumusețea impresionantă a efortului uman, prin filmări în ralanti — unde fiecare fibră mușchiulară poate fi sesizată. La haltere: grimasa teribilă a feței campionului care vrea să-și depășească puterile. La gimnastică: performanța de pasăre măiastră a tinerilor concurenți. Golurile la fotbal, așteptate cu sufletul la gură, sînt redate tot cu ralantiul. O furtună năpraznică în filmare încetinită, sau valuri uriașe venind către spectator, ca niște munți în descompunere, pot crea de asemenea senzația de forță.

Anumite efecte și stări pot fi create și prin spargerea unor obiecte ale căror cioburi plutesc în aer. Bineînțeles că fiecare utilizare a acestui procedeu tehnic are o bază psihologică, servind filmul în scop dramatic dar și comic uneori. De asemenea, fenomenul de dilatare a timpului poate fi obținut prin încetinirea mișcării. În „Dacia", film de reclamă realizat de monteura Adina Georgescu-Obrocea, scena turnirului conține un element comic, datorat căderii lente de pe cal a cavalerului în armură. Frișca azvîrlită pe obrazul adversarului și prelingîndu-se în ralanti poate și ea stîrni hazul. O imagine de rară frumusețe putem obține prin descompunerea mișcării la filmarea unei herghelii de cai într-o goană dezlănțuită. În „Ringul", secvența unde deținuta dansează sub privirile sadice ale naziștilor se încheie printr-un plan în ralanti, unde colierul de perle al balerinei pare parcă un laț care îi va fi fatal.

Accelerația

Mișcarea este redată fidel dacă se filmează și se proiectează cu 24 de fotograme pe secundă. Accelerația se obține printr-o turnare cu o frecvență mai mică decît cea normală. Desuetul filmelor vechi se remarcă și azi prin accelerația nefirească a tuturor mișcărilor surprinse pe peliculă. Oamenii evoluau pe ecran aidoma unor marionete, sacadat, cu mișcări mecanice și nefiresc de rapid, iar traseele parcurse de ei păreau comprimate ca dimensiune. Explicația constă în faptul că viața surprinsă atunci cu 16 fotograme o vedem acum proiectată cu 24 imagini pe secundă. Filmarea accelerată a devenit azi un mijloc de expresie, un procedeu de manipulare a timpului, datorită căruia spectatorul poate urmări de exemplu fenomene naturale cu evoluție lentă, cum ar fi: adunarea norilor, creșterea plantelor, deschiderea florilor, formarea cristalelor etc.

Accelerația deci prezintă un interes științific, deoarece permite să devină perceptibile ritmuri și mișcări extrem de lente. Amintim cuvintele lui Blaise Cendrars: „proiectată cu accelerație, viața florilor e shakesperiană". Accelerația poate fi folosită și pentru a crea efecte dramatice. De exemplu umbrele serii alergînd pe culmile dealurilor sau norii brăzdînd cu iuțeală cerul; goana nebună a unei calești etc. Perioade lungi de timp pot fi condensate prin acest procedeu cinematografic. Evoluțiile foarte lente din natură, chiar imperceptibile, devin vizibile datorită filmării accelerate. De exemplu: înmugurirea unei plante, desfacerea petalelor unei flori etc. Jean Renoir, în „Mica vînzătoare de chibrituri", a intercalat metaforic în decursul povestirii imagini reprezentînd înflorirea lentă a unui trandafir. Documentarul românesc „O primăvară neobișnuită" (S. Nicolaescu) ne înfățișează un adevărat balet poetic al florilor. Accelerația este și o sursă a efectelor comice. În filmele mute, acest procedeu era foarte utilizat, producînd rîsul. De pildă, mașini care aleargă într-o viteză nebună, oamenii cu mersul caraghios, ambuscade, ciocniri, urmăriri, scene de luptă, sărituri, părueli etc. ... toate acestea prin iuțeala desfășurării deveneau inerent comice. Știm că mesele de montaj, în afara vitezei normale de 24 fotograme pe secundă, au un dispozitiv care permite o derulare mai

rapidă a imaginii. Orice persoană străină care vine în spatele monteurului este frapată de mersul accelerat al derulării acțiunii de pe micul ecran și automat, sau mai bine zis instinctiv, rîde. Efecte hilare a obținut și René Clair în „Milionul", intensificînd mișcarea personajelor care aleargă pe scări în căutarea hoțului.

La cursele de automobile putem de asemenea folosi accelerația ca efect comic, dar în unele cazuri se preferă accelerarea mersului mașinilor într-o măsură mai ponderată, pentru a crea spectatorului senzația că asistă la un raliu de mare clasă, unde se aleargă cu viteze de concurs, deci superioare vitezelor ce pot fi obținute la filmare de către motoarele mașinilor.

Inversarea

Inversarea este tot un procedeu cinematografic de manipulare a timpului. Filmarea inversă a fost descoperită întîmplător, dintr-o greșeală tehnică a lui Promio, operatorul lui Lumière, astfel că în mod surprinzător pe ecran se vedea cum din apă iese un înotător cu capul în jos și parcurge o traiectorie în aer pentru a ajunge în final pe trambulină. Această întoarcere a timpului produce uimire și este folosită ca o sursă comică. Lumierè, încă din 1896, a utilizat inversarea spre a demonstra cum un zid dărîmat se reconstruiește singur. Inversarea este, de fapt, derularea inversă a acțiunii. Obiecte care cad de la înălțime, le putem vedea ridicîndu-se de la sol și zburînd înapoi spre locul de unde s-au detașat inițial. În filmul „Zi de plată", Chaplin prinde într-un mod comic niște cărămizi aruncate de jos de către un muncitor. De fapt, cărămizile au fost azvîrlite de Chaplin dar noi vedem scena derulîndu-se invers. Tot în acest fel putem vedea oameni, mașini, trenuri etc. mergînd înapoi. Un monteur, prin însăși specificul profesiei sale, vede de mii de ori această inversare, căci manipulînd ore în șir masa de montaj, pentru a construi filmul într-un mod cît mai fericit, el derulează mereu pelicula înainte și înapoi. Mișcările de du-te vino au inspirat pe un regizor englez, care a realizat un documentar unde ridiculiza armata nazistă. În domeniul sportului, am putut urmări pe ecranele televizoarelor un scurt metraj foarte amuzant, pe tema fotbalului și a golurilor marcate. Jucătorii parcă dansau făcînd mișcări de balet cu mingea, înainte și înapoi. Filmarea inversă cuprinde, în esența ei, dorința mistuitoare a omului de a da timpul îndărăt... Ne aflăm la o masă de montaj și vizionăm materiale documentare din al II-lea război mondial; urmărim cu atenție o scenă cumplită de execuție a unui grup de partizani. Impresionați, oprim desfășurarea peliculei și o derulăm apoi în sens invers. Am învins timpul. Eroii se ridică din nou în picioare devenind nemuritori...

Oprirea timpului (stop-cadru)

Acest procedeu permite imobilizarea imaginii. Oprirea timpului se poate realiza numai în film și capătă valori dramatice neobișnuite. Însăși ideea de stopare a timpului este impresionantă și șocantă, întrucît evocă moartea. În „Pintea" (M. Moldovan), sfîrșitul tragic al eroului

este redat printr-o fotogramă statică, multiplicată apoi ca să devină fondul genericului de final. În foarte multe filme, moartea unor personaje este simbolizată prin brusca încremenire a imaginii. Filmul „O lumină la etajul 10", realizator Malvina Urșianu, se termină printr-un „stop cadru" și anume protagonista Maria Dinu ia în brațe o fetiță pe ai cărui obrăjori curg lacrimi mari. Eroina „simte căldura reavănă a trupului de copil, poate primul pe care l-a ținut în brațe, și începe s-o strîngă cu putere la piept. În această scenă se săvîrșește întîlnirea dureroasă și tîrzie cu acel firesc și fundamental sentiment care este pentru o femeie maternitatea". Fotograma cea mai expresivă a fost aleasă de către regizor și monteur pentru a constitui imaginea de „stop-cadru" cu care se încheie filmul. La filmul istoric „Vlad Țepeș" (D. Năstase), s-au folosit o serie de „stop-cadre" pentru genericul de început. Voievodul vine în galop și deodată se oprește brusc și apar titlurile; apoi, după timpul necesar citirii numelui respectiv, imaginea se reanimă ca după un interval de acțiune dinamică, să se repete sistemul amintit. În același film, o mare de sulițe care se înalță spre a-l ovaționa pe Domnitor încremenesc profilate pe cer, pentru ca titlul filmului, scris în litere roșii, să izbucnească pe ecran.

Marcarea datei

Timpul este factorul care determină și structurează într-un mod esențial și fundamental toată povestirea cinematografică. Conceptul de timp cuprinde atît ideea de dată cît și pe cea de durată. Pentru a indica data, putem recurge la diferite soluții ca: un calendar, inserturi, inscripții, genul costumelor sau al decorului, o aluzie la un eveniment istoric sau social bine cunoscut. De asemenea și coloana sonoră poate preciza data printr-un dialog, comentariu în „off" etc. În filmul „O lumină la etajul 10" protagonista, în secvența ieșirii de la închisoare, este interogată de către un ofițer de miliție în legătură cu viața și activitatea ei. În felul acesta, spectatorul, aflînd data de naștere a deținutei, poate plasa acțiunea în timp. Anotimpul îl putem indica prin: pomi, flori, zăpadă, frunze veștejite etc. Ora poate fi precizată printr-un ceas, orologiu pe care-l vedem (sau îl auzim numai), poziția și mărimea umbrei etc.

Durata

O problemă deosebit de importantă este exprimarea duratei, care necesită procedee speciale, proprii celei de-a 7-a arte. Trebuie să precizăm de la bun început că durata conține în esența ei un puternic factor subiectiv. Durata este intuită de către spectator în funcție de forța dramatică a acțiunii. Filmele pline de evenimente, dense și interesante, captivînd atenția, par mai scurte, iar timpul parcă trece mai repede. Așa putem explica faptul că filme lungi ca metraj obiectiv devin subiectiv mai scurte decît filme cu un metraj mai mic.

Reiese clar că există un raport între timpul real de proiecție și sentimentul în mod esențial subiectiv al duratei lui. Ponderea dramatică a povestirii este mai mult o problemă de calitate a acțiunilor, decît

de cantitate. Durata resimțită intuitiv este în mod sensibil mai lungă decît durata reală, din cauza intensității acțiunilor din film care creează în unele cazuri tensiune dramatică (suspans). În filmul lui W. Wyler „Ben Hur" există o cursă palpitantă a carelor de luptă care durează exact 11 minute. Constatăm că fiecare spectator percepe subiectiv secvența respectivă, ca avînd o durată diferită. Regizorul François Truffaut ne declară că cineaștii „se luptă" cu durata. Un exemplu din filmul „Pielea catifelată" ar fi secvența întîlnirii din lift a celor doi protagoniști care sînt fulgerați de o dragoste la prima vedere. Pentru a accentua acest moment, regizorul a dilatat durata, căci o coborîre a ascensorului ține 20 secunde iar scena cronometrată este de 1 minut. Reiese clar că există o deosebire între durata obiectivă și cea subiectivă.

A 7-a artă ne dă posibilitatea unei libertăți absolute în domeniul delicat al duratei, unde percepția spectatorului este strîns legată de puterea și de intensitatea implicării lui psihologice în vîltoarea acțiunii filmului. Durata trecută prin „eul" nostru este filtrată de un simț interior complex și imprecis, fiind influențată de mișcarea profundă a conștiinței noastre. Impresia de durată, după cum am arătat este arbitrară și subiectivă. Cel mai reușit și specific mod de exprimare a duratei îl constituie montajul, al cărui rol creator este incontestabil. Termenul de durată poate dobîndi accepțiuni diferite. Una dintre ele este dorința de a exprima permanența timpului, adică accentuarea duratei lui. Folosirea unor planuri lungi și în unele cazuri chiar foarte lungi ne ajută să simțim mai pregnant stagnarea aparentă a timpului. Bergson ne amintește că sesizarea de către noi a duratei este intuitivă și că percepem în mod conștient numai sistemul de referință temporal în care trăim. Timpul ni se impune ca un tot nedivizat, deci nu ca o suită de momente, ci ca durată. În legătură cu utilizarea cadrului lung, putem reține faptul că cinematografia asiatică a practicat însistent acest procedeu, avînd în vedere o anumită filozofie și o concepție aparte asupra noțiunii de durată. De exemplu, Yasujiro Ozu, realizator japonez, a folosit în filmele lui, încă din anii 30, planul secvență care creează o atmosferă apăsătoare dar și fermecătoare. Cinematografia apuseană de-abia prin anii 60 introduce montajul lent, alcătuit din planuri lungi, pentru a exprima mai bine senzația de durată. În filmul „O absență îndelungată", regizorul și monteurul Henri Colpi a reușit, prin cadre lăsate cît mai mult pe ecran, să redea așteptarea dureroasă și parcă nesfîrșită, oferindu-ne impresia unei durate stagnante și sufocante. M. Antonioni a ajuns la o reprezentare magistrală a duratei dînd senzația că o filmează integral, concretizînd-o parcă... Ritmul montajului trebuie să țină seama de caracterul filmului și de subiectul tratat. Un montaj rapid se armonizează cu acțiuni dinamice ca: lupte, urmăriri, curse de mașini, cai în galop, accidente, bătăi, întreceri sportive etc. În filmul „Ringul", montajul rundelor de box este construit din cadre foarte scurte (cîteva fotograme), care subliniază loviturile fulgerătoare ale adversarilor și confruntarea lor gravă și totodată simbolică.

Polivalența temporală

Aceasta are un caracter profund non-realist, fiind totuși perfect motivată psihologic. Vom da ca exemplu filmul lui Alf Sjöberg „Domnișoara Iulia". În noaptea sfîntului Ion, protagonista, împreună cu valetul tatălui ei, Jean, își fac confidențe. Este vorba deci de timpul prezent. Jean povestește o poznă din copilăria lui, cînd a fost fugărit de guvernanta de la castel pentru că furase niște mere. În timp ce urmărim pe ecran această scenă reprezentînd trecutul, un panoramic ne aduce din nou în prezent și o vedem pe tînără plimbîndu-se cu valetul. Interesant este faptul că trecutul și prezentul sînt împreună în același cadru. Urmează o nouă pățanie a lui Jean care este biciuit. Un panoramic descoperă un grup de servitori care asistă la această scenă. Spectatorul realizează că acțiunea este plasată în trecut. Un nou panoramic leagă în mod surprinzător timpul trecut de timpul prezent ajungîndu-se la un prim plan al Iuliei care ascultă cu atenție relatările valetului. Acest film ne demonstrează aplicarea polivalenței temporale care este un procedeu interesant de a reprezenta fuziunea a două temporalități în același spațiu dramatic. Realizatorul Alf Sjöberg, prin intermediul unei regii de sinteză sub aspect temporal, a reușit de fapt o abolire a timpului. În „Domnișoara Iulia", aparițiile trecutului sînt tratate obiectiv, ca niște evocări memoriale total lucide. Scenele din trecut sînt materializate pe un plan la fel de real ca cele din prezent. Amestecul timpurilor este o sinteză nu numai tehnică dar în special dramatică, care se explică prin faptul că derularea acțiunii filmului concordă cu mișcările din conștiință, unde totul se întîmplă în prezent, timp pe care l-am putea numi „prezentul conștiinței". În film trecutul exprimat prin amintiri, întîmplările prezente cît și viitorul cuprins în proiectările gîndului și a imaginației pot fi plasate în același plan. Polivalența temporală este un mod original de suprapunere a timpurilor care dă vigoare, originalitate și o puternică forță expresivă secvenței cinematografice. Percepțiile exterioare și motivațiile psihice se înscriu pe planul trăirilor profunde din conștiință. Timpul, această noțiune atît de invizibilă și abstractă, devine dureros de concretă și „vizibilă" cînd ne privim în oglindă...

2. SPAȚIUL ÎN FILM

Spațiul și timpul sînt factori care se întrepătrund, spațiul fiind cuprins în noțiunea de durată. Spațiul este pasiv, pe cînd durata este dinamică, ea fiind structură iar el simplu cadru. Durata organizează spațiul care este dizlocat, descompus, iar continuitatea îi este anulată în favoarea duratei. Dacă vedem o fetiță trăind împreună cu familia ei într-o casă la țară, apoi dacă o arătăm la douăzeci de ani alături de

mirele ei în timpul oficierii căsătoriei, locul afectează nemijlocit trăirea spectatorului. În remarcabilul film al lui Bardem „Strada mare", putem urmări un interesant efect de montaj spațiu durată. Ne referim la secvența unde protagonista îi relatează tînărului cu care se plimbă, adolescența ei. Povestirea eroinei se derulează în locuri foarte diferite, cu toate că dialogul este neîntrerupt. Continuarea spațială este negată dar există o continuitate temporală trăită subiectiv. Cinematografia este prima artă capabilă să-și asigure într-o măsură atît de perfectă dominația asupra spațiului. Universul filmic reproduce cu exactitate raporturile spațiu-timp din lumea reală, exactitate care este justă numai din punctul de vedere al valorii dramatice. Aceasta constituie una dintre principalele baze ale prestigiului specific cinematografiei și a originalității ei absolute în comparație cu toate celelalte arte. Atît mînuirea timpului cît și deplasarea în spațiu nu prezintă dificultăți pentru a 7-a artă. Cel mai obișnuit film se poate deplasa în multiple decoruri. În arta cinematografică, spațiul apare sub trei aspecte: ca suprafață a ecranului, ca loc al acțiunii și ca element al dramaturgiei. În general, ultimele două aspecte pot fi examinate împreună.

La prima vedere, prin spațiul cinematografic se înțelege locul sau ambianța în care se desfășoară evenimentele din film. În perioada puterii depline a montajului, spațiul avea un caracter dramatic, reprezentînd coordonatele de loc ale acțiunii. Apariția profunzimii cîmpului a reintrodus spațiul în imagine, apărînd „spațiul plastic", care de data aceasta este construit în imagine și supus unor legi pur estetice. Elie Faure, într-un text intitulat „Introducere în mistica cinematografului", scrie că filmul face din durată o dimensiune a spațiului. Maurice Scherer susține că spațiul pare forma generală a sensibilității celei mai caracteristice cinematografului, în măsura în care acesta este o artă vizuală.

La rîndul său, Jean Epstein este de părere că niciodată imaginația noastră înainte de apariția cinematografului, nu fusese antrenată într-un exercițiu atît de acrobatic al reprezentării spațiului, ca acela la care ne obligă filmele în care se succed neîncetat gros-planuri, profunzimi de cîmp, imagini în plonjeu sau recursiu, normale sau oblice, în funcție de toate razele sferei. Cele enunțate mai sus au căpătat valoare mai ales după perioada de triumf a montajului, carcaterizată prin tendința unei oarecari negări a spațiului dramatic în favoarea celui plastic. Descoperirea decupajului și a unor tehnici noi au determinat ca montajul să pună accent mai degrabă pe expresie decît pe descriere. După cum am amintit, pentru ca spațiul să fie introdus din nou în întregime, a fost nevoie să se aștepte redescoperirea importanței profunzimii cîmpului. Weles, Renoir, Wyler, Hitchcock sînt nume ce rămîn înscrise în această etapă a dezvoltării cinematografiei, reprezentînd adevărate jaloane.

A 7-a artă tratează spațiul în două moduri diferite:

— Spațiul real, care este pur și simplu reprodus, impresia specifică comunicîndu-se prin mișcările de aparat: panoramic, travling, transfocator care descoperă treptat locul exact unde se petrece acțiunea filmată.

— Spațiul imaginar, creat de montaj, prin formarea unui spațiu de sinteză, perceput de spectator ca un tot global, dar alcătuit de fapt din juxtapunerea unor spații fragmentare care se succed fiind lipsite de orice raport material între ele. Pe ecran spațiul este „autentic" numai pînă în clipa în care monteurul taie pelicula pentru a lipi cadrul următor. Îmbinarea a două, trei sau a mai multor cadre diferite poate crea un spațiu cu totul nou, convențional, caracteristic numai spațiului cinematografic. În realizarea unui astfel de spațiu, autorii filmelor dispun de o mare libertate.

Experiențele lui Lev Kulești vin în sprijinul acestei afirmații. În mintea spectatorului ia naștere un spațiu care de fapt nu există în realitate. Astfel, Kulești a realizat un experiment edificator, devenit celebru, în anul 1920, cînd a asamblat următoarele cadre:

— un bărbat merge de la stînga la dreapta;

— o femeie vine de la dreapta spre stînga;

— se întîlnesc și-și strîng mîna; tînărul arată cu mîna într-o direcție;

— se vede o clădire mare albă, cu un șir larg de trepte;

— cei doi urcînd scara.

Ideea este simplă: întîlnirea dintre doi tineri, invitația de a merge către o clădire din apropiere și a intra acolo. Fiecare cadru luat separat fusese filmat în locuri diferite, femeia în fața magazinului G.U.M., bărbatul pe malul rîului Moscova, strîngerea de mînă pe fundalul statuii lui Gogol, clădirea cea albă era luată dintr-un film american fiind chiar Casa Albă, iar treptele aparțineau unei catedrale. Rezultatul proiecției a fost deosebit de interesant, deoarece spectatorii au perceput scena ca un „tot". S-a înțeles că magazinul G.U.M. este situat pe Moscova, că între el și apă există bulevardul unde se află statuia lui Gogol iar peste drum este Casa Albă. În totalitatea lor, cele 5 planuri au alcătuit o scenă care dă senzația perfectă a unității de loc, rezultată deci din montarea acestor imagini plasate într-o anumită succesiune.

Cadrele enumerate în exemplul dat au fost filmate în mai multe locuri și la distanțe mari între ele. Elementele de spațiu real prinse de aparatul de luat vederi apăreau împreună, concentrate pe ecran. A rezultat ceea ce Kulești denumea „Geografie creatoare", adică nașterea unui spațiu artificial din fragmente de spațiu real, deci spațiul filmic poate fi constituit adesea din porțiuni și bucăți separate. Această modalitate am putea-o numi „conceptualizarea spațiului".

Dacă ne amintim de „Crucișătorul Potemkin", remarcăm că nu există nici un plan de ansamblu care să ne arate geografia orașului Odesa, a portului, a radei sau locul unde se afla crucișătorul în raport cu celebrele scări. Deci Eisenstein a creat un spațiu imaginar, virtual, care declanșează în mintea spectatorului ideea de spațiu unic, care de fapt nu apare în film.

Din aceste exemple se poate trage concluzia că montajul este creator de spațiu, stabilind, între conținuturile planurilor succesive, o relație de vecinătate spațială virtuală. El poate crea impresia unității

de spațiu, prin alăturarea unor cadre filmate în locuri total diferite. Pentru a înțelege mai bine acest fenomen, vom mai da cîteva exemple. O deschidere de ușă de la intrarea unui hotel luxos poate fi realizată din două planuri trase la distanțe de kilometri. Primul cadru ne arată o clădire elegantă a unui hotel din străinătate; protagonistul nostru se apropie, pune mîna pe clanță și începe să deschidă ușa. Al doilea plan este filmat în țară, pe platourile studioului unde s-a construit un decor reprezentînd interiorul hotelului. Eroul filmului continuă mișcarea de deschidere a ușii, pătrunde în holul somptos, închizînd ușa de la intrare. Deci, din montarea a două imagini filmate în alte locuri, s-a creat o unitate spațială desăvîrșită. În filmele de vînătoare, unde nu vedem în același plan omul și animalul vînat, spațiul unic a fost realizat prin alăturarea unor cadre turnate la mari depărtări unele de altele. Scenariile cuprind uneori secvențe a căror acțiune are loc în străinătate. În general procedeul este următorul: cadrele de interior sînt turnate în țară iar exterioarele peste hotare, unde se deplasează o echipă restrînsă. În filmul „Ringul", interiorul sălii cu ringul de box a fost filmat la sala polivalentă din București, iar fațada în R. F. Germania. În „Racolarea", eroina, scăpînd dintr-un centru de spinoaj din Occident, aleargă disperată ca să se salveze. Primele planuri de fugă printr-o pădure sînt filmate la Snagov iar cadrele următoare, legate direct prin tăietură la fotogramă, sînt turnate în R. D. Germană, într-o lizieră de lîngă șoseaua națională unde eroina, continuîndu-și fuga, ajunge la marginea drumului, încercînd să facă semne vreunui vehicul ca s-o ia. Aceste exemple ne-au demonstrat crearea unui spațiu imaginar recompus de mintea spectatorului. Organizarea spațiului cu unicul scop de a introduce claritate și ordine în prezentarea acțiunii poate fi izbutită, dar insuficientă. Valoarea artistică ia naștere atunci cînd creatorul folosește spațiul pentru realizarea dramatismului; în acest caz, alegerea locului acțiunii dobîndește o deosebită însemnătate pentru forma plastică a scenei respective. Eficacitatea acestei concepții poate fi constatată în ecranizările unor lucrări literare, unde locul acțiunii capătă în film o reușită concretizare, devenind un element de dramatizare, la fel de valoros ca celelalte coordonate ale filmului. Alăturarea cadrelor cu un anume conținut, filmate în spații diferite și la distanțe mari, poate crea în mintea spectatorului un șoc psihologic. De exemplu: o fată, simțindu-se singură, își strigă iubitul. În planul următor îl urmărim pe tînăr care, deși se află foarte departe de ea și în cu totul alt loc, își întoarce ochii spre aparat, zîmbind de parcă ar fi auzit chemarea ființei dragi. Montajul poate crea în unele cazuri și o tensiune interioară ca un fel de privire spre „Eul" nostru. Există o secvență dramatică în fimul românesc „Liniștea din adîncuri" (Malvina Urșianu), unde tînărul protagonist este împușcat pentru lupta sa eroică. Rafala îngrozitoare pornește spre el iar brusc, în planul alăturat, mama lui care era acasă, tresare de parcă ea, sărmana, ar fi fost atinsă de gloanțele morții. A 7-a artă are infinite posibilități de a jongla cu spațiul. În sens metaforic, filmul „Moartea unui ciclist" (Bardem) ne oferă un interesant exemplu: cele trei personaje, Maria Jose, Juan

și Miguel, sînt prezentate la un moment dat fiecare în locuința sa. Juan văzut în prim-plan cade extenuat pe pernă; gestul lui este continuat în cadrul următor de Miguel care pe o pernă din alt spațiu își aruncă capul într-o îmbrățișare. Această alternare, într-adins confuză a locului acțiunii creează un spațiu de ordin senzorial care conferă gestului soțului o altă valoare dramatică iar frămîntărilor sufletești ale Mariei-Jose, semnificații mai profunde. Filmul dispune de un material amplu, de posibilități uriașe, de o bază vastă de experimentare pentru descoperirea de noi căi în domeniul expresivității artistice. Uneori ne întîlnim cu situații mai speciale, cînd mai multe personaje aflate în locuri diferite, pot coexista în același plan, creînd un spațiu conceptual. Un bărbat, trăind departe de familia sa, este chinuit de dor și iată că în odaia lui apar persoane din alte spații, cum ar fi: foștii colegi de muncă, prieteni, soția, copilul etc. Toți coexistă într-un unic plan, dar bineînțeles că ei nu se pot afla acolo în realitate. Existența lor este doar fructul imaginației personajului. Trebuie să remarcăm că a 7-a artă este singura în stare să creeze un spațiu viu, absolut specific, în care se integrează într-o fuziune perfectă noțiunea de timp. În afară de pictură, toate celelalte arte plastice și teatrul se realizează în spațiul material, creînd forme care se desfășoară în interiorul acestuia. Deci spațiul nu reprezintă aici decît suportul formelor, entitatea care le înglobează, locul virtual al tutror modificărilor posibile. Punerea în scenă teatrală sau coregrafică nu rezidă în construirea sau organizarea unui spațiu estetic ci în crearea unui raport între mișcări, într-o structură expresivă definită. Nu putem discuta despre un spațiu coregrafic specific ci numai de spațiile în care dansatorii se desfășoară. În ceea ce privește teatrul, el este mai degrabă o artă a cuvîntului. O piesă de teatru ascultată la radio nu pierde aproape nimic din elementele ei esențiale. Deci dacă celelalte arte sînt arte în spațiu, cinematografia este o artă a spațiului. Filmul are darul de a reproduce spațiul material real dar el mai poate crea un spațiu estetic, absolut specific, care are un caracter artificial, fiind construit sintetic. Spațiul, așa cum apare uneori pe ecran, nu poate fi disociat de persoanele care evoluează în interiorul lui. El nu este un suport, un loc în care acțiunea ar fi pusă în scenă, căci în acest caz o persoană care s-ar afla lîngă aparat în timpul filmării, ar avea impresia că vede partea esențială din film cînd, dimpotrivă, numai ceea ce apare pe ecran este important și specific pentru a 7-a artă.

Spațiul filmic este deci un spațiu viu, figurativ, tridimensional, înzestrat cu temporalitate, la fel ca și spațiul real, și pe care aparatul de filmat îl explorează. El este de asemenea o realitate estetică, în aceeași măsură ca cel din pictură. Prin intermediul decupajului și montajului, spațiul filmic poate fi sintetizat și compactizat. Realismul lui explică acea extraordinară pătrundere în spațiul dramatic și acea contopire a spectatorului cu acțiunea de pe ecran. Cinematograful stăpînește spațiul și timpul reușind să le transforme pe unul în celălalt într-o interacțiune dialectică. După cum am mai spus, redescoperirea spațiului de către cinematograf este strîns legată de folosirea

conştientă a profunzimii cîmpului. Spaţiul este întrepătruns de timp într-un tot nedisociabil, identic cu cel din viaţa reală de toate zilele, dar în care durata este valorificată şi activată. De exemplu: creşterea florilor apare la început ca un ritm în timp. Văzută accelerat, ea devine în primul rînd o mişcare în spaţiu. Cînd urmărim mental traiectoria unui glonţ, resimţim, mai întîi, structura ei spaţială. Dacă aceeaşi traiectorie este filmată în ralanti, urmărind-o sîntem şocaţi de aspectul ei temporal. Dacă spaţiul rămîne pentru noi o virtualitate, atunci timpul se face simţit în mod cumplit: Un prizonier încătuşat ani de zile într-o celulă va simţi timpul ca o prezenţă fizică chinuitoare şi dureroasă. Jean Epstein ajunge la concluzia că dacă cinematograful înscrie dimensiunea în timp prin intermediul dimensiunii în spaţiu, el demonstrează de fapt că toate aceste relaţii nu au nimic fix, că ele nu sînt absolute şi că sînt, dimpotrivă, în mod natural şi experimental, variabile la nesfîrşit. Există diferite procedee de evocare şi de exprimare a unui spaţiu particular din punct de vedere istoric şi definit social. Ne referim la spaţiul reprezentat, deci la spaţiul creat prin profunzimea cîmpului. Am făcut această delimitare căci mai există şi alte spaţii şi anume: spaţiul organizat, adică suprafaţa bidimensională a ecranului utilizat ca atare în unele filme nefigurative, şi „spaţiul-cadru", care este de fapt suprafaţa virtuală decupată în timpul vizionării de către cadrul imaginii şi organizat prin compoziţia imaginii. Pentru localizarea în spaţiu şi desemnarea unui loc anume, se poate recurge la titluri-inserturi, specificul costumelor, aspectul fizic al personajelor, elemente caracteristice de decor, monumente şi peisaje cunoscute. Uneori, în filme trebuie evocate deplasări în spaţiu sau semnificarea lor. Ele vor fi exprimate prin traiectorii trasate pe hartă reprezentînd călătoriile efectuate, ca de exemplu în filmele „Răscoala", „Ultimul miliardar", „Sînt un evadat". Şi la filmele documentare cu caracter ştiinţific întîlnim deseori acest procedeu. Pot fi folosite şi o suită de decoruri tipice „înlănţuite" între ele, cum ar fi în „Fructele mîniei" (Ford) unde sînt arătate inscripţii indicînd statele prin care trec emigranţii precum şi indicatoarele şoselelor străbătute de ei. În filmul „Iluzia cea mare" (Renoir), apar panouri cu numele succesive ale unor lagăre de prizonieri. Uneori deplasarea nu prezintă interes geografic şi atunci ea poate fi reprezentată prin diverse peisaje filmate, cu ajutorul travlingului, cum ar fi în „Strada mare" (Bardem) unde remarcăm o anulare a continuităţii spaţiale. Conversaţia neîntreruptă a protagoniştilor se poate derula în locuri foarte diferite în interiorul unei singure secvenţe. Deplasările în spaţiu sînt atît de intim legate de factorul timp încît ele nu trebuie să fie considerate separat. Roţile unei locomotive ne sugerează perfect ideea de călătorie, putînd fi folosite ca un laitmotiv vizual. Astfel, constatăm că miraculoasa artă a filmului are puterea de a învinge spaţiul, reuşind să-l transporte pe spectator într-o clipă sau chiar într-o fracţiune de secundă, în cele mai îndepărtate puncte de pe planetă şi chiar din univers. Ne ptuem gîndi, de exemplu, la filmele ştiinţifico-fantastice, la bas-

me, la filmele de animație, unde alunecăm pe nesimțite dintr-un spațiu în altul, antrenați într-o călătorie magică.

Spațiile dramatice din cinematografie pot fi spații închise, încăperi cu atmosferă apăsătoare și sufocantă, unde se desfășoară drame omenești: iubiri, suferințe, intrigi etc. Există filme a căror tematică este construită pe povestea vieții unor grupuri restrînse de persoane, închise sau adunate de soartă într-un spațiu îngust. Să ne amintim de celebrul film al lui Sidney Lumet, „12 oameni furioși", unde juratii își susțin pledoariile și convingerile contradictorii într-un unic decor. Alt exemplu este filmul englezesc „Camera în formă de L". Dar, alteori, spațiul dramatic poate fi un spațiu larg, vast, ce se întinde pînă la orizont. Oamenii sînt zdrobiți de imensitatea spațiului, ca în „Hrăpăreții", unde deșertul devine tiranic și strivitor. Personajele par cîteodată absorbite de natura care-i protejează, de exemplu filmul „Paisa" (Rossellini), unde mlaștinile reprezintă spațiul dramatic, adică spațiul reprezentat. Acest gen de spațiu mai poate juca rolul unui martor mut și infinit care asistă la bucuriile ființelor omenești. Deplasarea de la un spațiu la altul se mai poate realiza cu ajutorul „retrospecției", prin schimbări succesive de decoruri care ne transportă dintr-un loc în altul. În acest caz, personajul din fața ecranului nu se mișcă, ca în „Noaptea voluptății". Evocarea deplasării se mai poate sugera prin intermediul procedeului de fondu înlănțuit al imaginii unui obiect identic sau măcar asemănător, pe care aparatul de filmat ni-l arată mai întîi în primplan sau detaliu, ca mai tîrziu, datorită unui traviling înapoi, să-l vedem pe fundalul unui nou decor. De exemplu, în „Duelul", Marele Antonioni acordă spațiului o importanță deosebită, conferindu-i rolul unui adevărat personaj. La el, spațiul are noi dimensiuni a căror valoare rezidă în frumusețe și grandoare, căpătînd sensuri plastice și figurative. Totuși el nu-și pierde semnificația simbolică, este suficient să ne amintim clădirile moderne de sticlă și beton din Milano, văile cenușii ale Padului, stîncile colțuroase ale insulei Siciliene etc. La Antonioni, spațiul este mai ales acel volum în interiorul căruia se zbat destine omenești. Și la Fellini spațiul reprezintă o coordonată majoră, în care tristețea și solitudinea apasă sufletul personajelor. Secvențele cheie se desfășoară în general în fața unor orizonturi infinite. La acești doi titani, spațiul nu este deci o simplă ambianță descriptivă și documentară și nici un simplu cadru, ci el dobîndește valorile înalte ale unui volum dramatic privilegiat... Pentru determinarea spațiului, cinematografia dispune de mijloace multiple dintre care principalele sînt: planul general, de ansamblu, montajul analitic, mișcarea aparatului, coloana sonoră etc. Planul general localizează, determinînd poziția obiectului, personajului sau acțiunii respective. Montajul analitic completează impresia spațiului, datorită sublinierii elementelor componente celor mai caracteristice ale acestuia. Mișcarea aparatului (panoramic, travling) creează senzația acută, aproape palpabilă, a spațiului, orientează pe spectator, ajutîndu-l în aprecierea distanțelor dintre obiecte sau alte elemente din cadru, creează iluzia pregnantă a prezenței într-un anumit spațiu.

Cînd spațiul este prost organizat, nu mai înțelegem unde locuiesc eroii, unde se întîlnesc, de unde vin, încotro se duc; unde au dispărut, cine în cine trage sau care a învins într-o secvență de luptă etc. Încăperile trebuie clar localizate, ca să nu dea senzația că se succed necontenit, ca într-un labirint. Dar să nu uităm că un film nu este o suită de imagini, ci o formă temporală. Ca urmare a legăturii dintre timp și spațiu, iau naștere alte probleme artistice, fapt semnalat de Balazs. Dacă vom separa două scene care se desfășoară într-o cameră, printr-o altă scenă care are loc în vestibul, vom avea impresia că între cele două acțiuni a trecut puțin timp. Dacă însă, în schimbul scenei din vestibul, vom prezenta o secvență a cărei acțiune se derulează în Africa sau Australia, atunci senzația noastră va fi că a trecut un timp mult mai îndelungat. Tot Balazs ne revelează un interesant caz de legătură între spațiu și timp. Fiecare mișcare are durata ei reală pe care o poate indica cu precizie. Noțiunea de întindere în timp este incompatibilă cu un obiect nemișcat, ca de exemplu o stîncă, un munte, o clădire etc. Din această cauză ele pot exprima orice durată de timp. Explicația constă în faptul că, neavînd posibilitatea unei comparații, din cauza lipsei de mișcare, nu există nici un criteriu care să permită stabilirea duratei de timp. Tocmai de aceea, imobilitatea copacilor, munților, cetăților etc. poate crea doar impresia trecerii anilor. Teoreticienii celei de-a 7-a arte au constatat că nu se poate vorbi de un spațiu al filmului, singurele excepții fiind anumite filme nonfigurative, cum sînt cele realizate de Fischinger, Len Lye sau Mac Laren. O asemenea concepție poate fi aplicată de exemplu la pictură, care permite deosebirea unui spațiu „organizat", adică suprafața plană, dreptunghiulară a pînzei și a unui spațiu „reprezentat", anume universul cu trei dimensiuni ale tabloului. Ecranul nu poate fi redus la o suprafață, el este o deschidere și în același timp o profunzime, iar atît ecranul cît și cadrul lui trebuie obligatoriu să rămînă virtuale, tocmai pentru a nu permite introducerea unei concepții false — statice și picturale asupra imaginii filmice. Cinematograful are deci avantajul de a fi o artă a timpului care, totodată, domină spațiul în mod absolut. Filmul reproduce, de o manieră destul de realistă, spațiul material, fapt care ne înlesnește pătrunderea în spațiul dramatic și participarea intimă la aventura care se derulează pe magicul ecran. Rezultă clar că nu se poate vorbi de un spațiu al filmului, ci numai de un „spațiu în film", adică de locul unde se desfășoară acțiunea.

Walter Rutman, în „Melodia lumii", grație unui abil montaj, sistematic, al obiceiurilor locuitorilor din 5 părți ale globului, a demonstrat și el puterea celei de-a 7-a arte de a face salturi spectaculoase și incredibile atît în spațiu cît și în timp. Această ecuație dinamică o dată rezolvată, putem călători dintr-un loc în altul, devenind complici cu o multitudine de destine omenești. Percepția față de realitate este în primul rînd „dinamică spațială". Noi experimentăm spațiul, adică încercăm să-l învățăm din experiență, pe cînd timpul se impune obiectiv și se scurge implacabil, chiar dacă noi nu avem întotdeauna senzația perfectă a duratei. În realitate, oamenii nu percep durata decît atunci cînd viața conștientă devansează viața subconștientă și automată, fapt care ex-

plică de ce durata cinematografică este atît de strîns legată de intuiția personală asupra duratei reale. Pare deci neîndoielnic că cinematograful este în primul rînd o artă a timpului, deoarece acesta este elementul perceput imediat, în orice încercare de înțelegere a unui film la nivelul lui cel mai formal, filmul fiind o succesiune de imagini în timp, și totodată la nivelul său cel mai profund și mai specific, prin faptul că el temporalizează tot ceea ce reprezintă. Să nu uităm că timpul constituie obiectul „intuiției", pe cînd spațiul al „percepției". Cinematografia introduce peste tot mișcări și ritmuri, redă caracterul trecător al vieții, face din prezența lumii un flux nestăvilit de senzații fugitive. Spațiul este un cadru obiectiv, fix și rigid, independent de noi, și atunci cînd ne aflăm în spațiul reprezentat al filmului este exact ca și cum am fi într-un spațiu real. În ceea ce privește timpul, el reprezintă, de asemenea, un cadru fix, rigid și obiectiv, deoarece conține un sistem implacabil de referință: clipe, ore, zile, luni, ani, secole etc. Numai noțiunea de durată are o valoare estetică pentru că, pe cînd noi existăm în timp, durata se află în noi într-o manieră fluidă, maleabilă și în special subiectivă.

Filmul are puterea de a fragmenta spațiul real, reconstituindu-l apoi cu cea mai deplină libertate. Stăpînirea absolută a cinematografului asupra timpului este un fenomen cu totul special. A 7-a artă jonglează cu timpul, punîndu-l în valoare dar reușind să-l și tulbure, transformîndu-l dintr-un șuvoi ireversibil și irezistibil într-o realitate descătușată de orice constrîngere exterioară care este durata. Dar timpul își păstrează imperiul chiar în filmele care îl răstoarnă complet, înlocuind o secvență temporală cu una cauzală, ordinea cronologică cu o ordine logică, pe care spectatorul este nevoit s-o interpreteze.

De exemplu, nu socotim că aportul esențial al filmului este faptul că ne poate transporta într-o clipă de la Tokio la Paris, dar mult mai mult apreciem posibilitatea lui de a ne arăta Parisul la amiază apoi imediat la apusul soarelui. Dacă, datorită mijloacelor moderne de deplasare, reușim să ajungem de la un oraș la altul destul de rapid, nu același lucru îl putem afirma în legătură cu prezența noastră la ivirea zorilor și în momentul următor, seara. Acest lucru, care în viață este imposibil, aparținînd de domeniul fanteziei, poate fi realizat numai de vraja și de puterea celei de-a 7-a arte. Prin această dominare a timpului, cît și a spațiului, cinematograful își afirmă în cea mai mare măsură importanța excepțională și noutatea absolută, din punct de vedere tehnic dar mai ales estetic. Nu putem defini filmul ca artă a spațiului, cu toate că dintre toate artele el este cel mai capabil să dea o reprezentare riguroasă și liberă a acestuia. Ținînd cont că orice film este primordial supus timpului, „decupajul timp" trece înaintea „decupajului spațiu". Reprezentarea spațiului este deci secundară și ocazională, deoarece spațiul implică întotdeauna noțiunea de timp, dar nu putem afirma reciproca. Analiza preciziei realizată de arta cinematografică în organizarea timpului și spațiului oferă un criteriu de apreciere a valorii filmelor și a talentului autorilor lor. Ea ne ajută să înțelegem de ce cinematografia, care în ce privește redarea liberă a noțiunii de timp și

spațiu păstrează legătura cu forma mai veche a creației literare — forma epică — a devenit arta cea mai răspîndită în mase.

Încheiem aceste considerații afirmînd că universul filmic este un complex „timp-spațiu".

3. RITMUL CINEMATOGRAFIC

Într-o definiție mai generală, ritmul ar fi o desfășurare gradată, treptată, o evoluție mai rapidă sau mai lentă a unei acțiuni, activități, condiționată de anumiți factori determinanți. Semnificația termenului ritm se apropie de cuvîntul grecesc care înseamnă număr sau cadență, adică o alternanță regulată a tensiunii și slăbirii, accelerării și încetinirii. Ritmul unui film este cadența lui în sensul de allegro, moderato, andante. Ideea de ritm — cuvît magic deschizător de porți — a pus stăpînire pe cea de-a șaptea artă în momentul în care aceasta și-a însușit conceptul de mișcare. Cinematograful este o autentică orchestrație de imagini și de ritmuri. J. Roussille declara: „La început a fost ritmul" și acesta este elementul principal, baza artei filmului, căci el dă peliculei cinematografice ordinea și proporția, fără de care nu și-ar fi putut dobîndi caracteristicile unei opere de artă. Noțiunea de ritm este o lege constantă funcțiilor organice, cum ar fi respirația, bătăile inimii etc., fiind proprie vieții. Într-adevăr, ritmul este o necesitate a spiritului, complementară noțiunilor de spațiu și timp. În cinematograf, mișcarea face parte din expresia imaginilor, dar ritmul în care se ordonează această mișcare rezultă din ordinea și durata lor. De la bun început trebuie subliniat faptul că montajul este cel ce imprimă ritmul filmului. Montajul este stilul epic al filmului, ritmul și tempo-ul său. Una dintre funcțiile artistice ale montajului este aceea de a comunica ritmul ideilor și cel emotiv al întîmplărilor descrise. Ritmul cinematografic, ca și al celorlalte arte, nu poate fi egal. Inegalitatea sa apare în durată, adică în succesiunea imaginilor și în intensitate, anume, în expresia imaginilor. Comparînd cu muzica, putem spune că există ritmuri primare sau simple, subînțelegîndu-se că antagonismul sau suprapunerea a două sau mai multe dintre aceste ritmuri creează un ritm compus. Studiindu-se ritmul cinematografic, s-a remarcat că este foarte asemănător cu ritmul muzical. Germaine Dulac, analizînd raportul între „cinema" și „muzică", a ajuns la concluzia că emoția este creată de către mișcare, datorită ritmului și desfășurării ei. Louis Delluc, la rîndul lui, a subliniat rolul fundamental al cadenței, acest echilibru al proporțiilor care structurează filmul. Complexitatea ritmului determină utilizarea unei reprezentări grafice bazate, ca și măsura muzicală, pe unitatea timpului, valoarea duratei elementelor ce o alcătuiesc. Măsura devine astfel „cadrul în care se înscrie ritmul". Dacă accentul este sufletul ritmului muzical, efectul forței și al inten-

sității emoționale constituie esența ritmului cinematografic. Acest efect se degajă din valoarea de expresivitate a imaginii în raport cu imaginile ce o încadrează. Ritmul imaginilor nu constă numai într-o simplă relație metrică de la un plan la altul, adică într-un raport strict al duratelor. Este adevărat că metrica constituie baza, suportul ritmic, dar la relațiile metrice trebuie adăugate relațiile de intensitate (mișcarea reprezentată, dimensiunea planului: primplan, plan mediu, plan general etc.), relațiile arhitectonice sau plastice (în structura internă a imaginilor și în legăturile lor) ca și raporturile de tonalitate. Ansamblul tuturor acestor relații în continuitatea organică a filmului reprezintă ritmul cinematografic și trebuie, bineînțeles, să fie într-o strînsă corelație cu conținutul, să fie ghidat și justificat de modalitățile psihologice sau narative ale povestirii care sînt de ordin „dramatic". Cinematograful fiind o artă a timpului și totodată a spațiului, își trage seva și frumusețea din expresia, perceptibilitatea, ordinea, forma și valoarea imaginilor sale. Ritmarea unui film este la fel de importantă ca ritmarea din interiorul imaginii. Impresia de durată nu depinde numai de lungimea sau durata reală a planurilor ci și de conținutul și de calitatea lor. Ritmul cinematografic nu este un ritm temporal adăugat altuia spațial, ci primul se dezvoltă în al doilea. El devine funcție a celor două ritmuri primare, luate drept coordonate și bază. S-ar putea spune că filmul se reduce la un ansamblu de variabile cu trei dimensiuni care se deplasează în spațiu conform unei organizări aritmetice a duratei. În această organizare, ritmul spațial sau a formelor plastice se definește într-o anumită mișcare, deci într-o anumită durată și ritmul temporal în mișcarea formelor, deci într-un anumit spațiu. Vincent d'Indy scria că ritmul este ordinea și proporția în spațiu și în timp, fapt ce corespunde și filmului, în care ritmul este comprimat de către montaj, fie prin montajul „exterior", datorită tăieturii directe, fie prin montajul din interiorul cadrului, deci exact operațiunea al cărui rol este și acela de a hotărî succesiunea și importanța unor planuri în timp și în spațiu. Grecii, care considerau ritmul ca elementul, „forte" al muzicii, principiul creator al lumii sonore, traduceau ritmul prin cuvinte, melodie sau mișcare, prin ceea ce numeau „ritmópee", adică azi, pentru a 7-a artă montajul. În film, imaginile, în afară de semnificația lor în raport cu ansamblul, sînt înzestrate cu o valoare și o frumusețe proprie, care poate fi amplificată sau diminuată în funcție de ordinea în care sînt plasate și de rolul ce li se acordă în timp. Rezultă că ritmul există nu numai în interiorul imaginii ci și în succesiunea lor. Ritmul exterior dă substanță și forță expresiei cinematografice. Una dintre funcțiile creatoare ale montajului este ritmarea filmului. Montajul întrerupe continuitatea evenimentului din viața de toate zilele, fragmentîndu-l, provcînd o discontinuitate, cu scopul de a crea o nouă ordine și un nou ritm.

Combinațiile ritmice rezultate din alegerea și ordonarea imaginilor vor provoca la spectator o emoție complementară emoției determinate de subiectul filmului (Moussinac). Ar fi o eroare să credem că rapiditatea montajului este suficientă pentru a influența emoțiile persoa-

nelor ce urmăresc desfășurarea acțiunilor de pe ecran. Viteza de montaj trebuie să fie determinată în totalitate de conținutul emoțional al scenei, obținîndu-se astfel o alternanță a tempourilor care asigură articularea cea mai reușită și explicită a ritmului întregului film. Montajul solicită participarea emotivă a spectatorului la întîmplările relatate. Filmată dintr-un singur plan general, scena cu prinderea fetelor din „Răpirea fecioarelor" ar fi fost lipsită de vigoare și semnificații. Alăturarea minuțios construită a unei suite de cadre (detalii de copite în galop, lassourile aruncate de arnăuți, fețele înspăimîntate ale tinerelor țărănci, fuga mulțimii îngrozite, goana nebună a cailor etc.), într-o anume succesiune și ritm au creat o secvență impresionantă și de un puternic dramatism. Acest exemplu ne demonstrează cum ritmul contribuie la creșterea emoției artistice, dacă este în concordanță cu subiectul tratat. Într-un moment tensionat, ritmul trebuie să fie alert, viu, convulsiv, din ce în ce mai rapid, ca respirația gîfîită a unei alergător. Legile cinematografului cer o mișcare permanentă a tuturor părților componente ale filmului. Fără mișcare, imaginile nu au ritm, formă și viață. Există mai multe moduri de imprimare a ritmului, cum ar fi durata, lungimea cadrelor, alternarea unor planuri cu încadraturi diferite, intercalarea anumitor imagini „șoc", scurtarea progresivă a fragmentelor componente etc. Trebuie să subliniem rolul determinant pe care îl exercită asupra caracterului filmului relația dinamică creată de montaj între diverse imagini. Planul, în afara caracteristicilor de mărime, încadratură, poate fi definit și prin durata sa. O poveste poate cuprinde momente de intensitate dramatică mai violente; în acest caz imaginile vor avea o durată mai mare, dacă este vorba de o criză psiholgică, și o durată mai mică dacă este un film de acțiune sau un western. Durata unui plan este cu desăvîrșire variabilă, depinzînd de caracterul scenei. Monteurul este stăpînul absolut al duratei, modelînd timpiii diverselor fraze ale filmului. Cinematografia înrudindu-se pe linia „ritmului" cu muzica, cadența aleasă de autor determină registrul afectiv și spiritual al operei.

Scurgerea fluidă și catifelată a unor scene ne poate scufunda în atmosfera irealului cum simțim în filmul „Laura". Un montaj lent construit savant poate situa acțiunea pe un plan solemn și chiar de temut (filmul „Ziua furiei"). În schimb, o suită de imagini vii și alerte ne antrenează într-o călătorie veselă. De exemplu, „Patru pași în nori", sau, într-un vals diabolic, „Simfonia briganzilor". Cu cît planurile sînt mai scurte, cu atît numărul lor este mai mare și ritmul mai vioi. Filmul „Antoniu și Antoneta" conține 850 de planuri, față de aproximativ 500, cît are un film în general. În „Moartea unui ciclist", ritmul alert se datorează unei deosebit de reușite îmbinări între ritmul interior al cadrului și cel exterior. Ritmul dinăuntrul planurilor este generat de mișcările complexe ale aparatului de filmat, de deplasarea actorilor, de agitația permanentă din cadru. Ritmul exterior este creat din combinarea prim planurilor cu cadre generale, alternîndu-se, așadar, mărimea încadraturilor. Creșterea intensității ritmice a filmului se datorează contrapunctului dintre ritmul trepidant din cadru și lungimea planurilor care se schimbă

lent. Efectul global derivă din alăturarea a două ritmuri deosebite, cum reiese din filmul amintit mai sus, „Moartea unui ciclist", în secvența din restaurant, unde dansul frenetic spaniol contrastează cu drama personajelor de la o masă învecinată. O cascadă de detalii: picioare, palme care bat măsura, frînturi de priviri etc. este brusc stopată de o scenă de încordare interioară. Alternarea aceasta amplifică tensiunea, creînd un ritm remarcabil, născut din contrapunct. Gradația dramatică a unei scene poate fi accentuată de creșterea ritmului prin scurtarea planurilor care se succed, durata imaginilor devenind din ce în ce mai redusă spre final. Rundele de box din „Ringul" sînt montate în această manieră. Cei doi protagoniști, Andrei și Gebauer, se luptă pe viață și pe moarte. Loviturile năpraznice fulgerează ecranul într-un ritm drăcesc, ajungîndu-se la imagini de doar cîteva fotograme.

Un alt mod de imprimare a unui anumit ritm constă în alternarea planurilor cu încadraturi net diferite. Un primplan urmînd brusc unei succesiuni de cadre lungi, și invers, ritmează prin „șoc" suita de imagini, realizînd totodată creșterea tensiunii dramatice. Drept exemplu, vom cita scena din „Hoții de biciclete" (De Sica), cînd muncitorul își găsește fiul pe care îl credea înecat. Se vede cum omul aleargă disperat în căutarea copilului, apoi un plan general permite să se observe băiețelul la capătul de sus al unei scări largi, după care brutal se trece la primplanul puștiului. Acest salt, să-i zicem „virtual", al aparatului de filmare, exprimă sentimentul instantaneu de eliberare din încordarea în care se află tatăl. Aici trecerea directă de la un plan general la unul apropiat a întărit tensiunea psihologică, transmițînd spectatorului bucuria neașteptată a tatălui de a-și revedea fiul în viață. Filmul de neuitat al lui Ciuhrai, „Al patruzeci și unulea", ne oferă un exemplu de montaj analog în scena în care soldații ajung la malul mării. Îi urmărim pe vîrful unei dune, cuprinși de bucurie, dar în planul următor, în loc de întinsul nesfîrșit al mării (din unghiul lor de vedere), este montat prin tăietură directă primplanul unui val care simbolizează salvarea lor. Succesiunea inversă creează un efect de neputință, fatalitate. După o suită alertă de detalii semnificative, ce scot în evidență brutalitatea și cruzimea cu care erau tratați țăranii la strîngerea birurilor, urmează cadre generale lungi, ce lasă să se întrevadă atrocitățile săvîrșite în sat, degajîndu-se astfel o atmosferă apăsătoare de neputință („Zestrea domniței Ralu"). Trecerea bruscă de la un plan apropiat la unul de ansamblu ar putea fi comparată cu un „virtual" travling înapoi, executat foarte rapid. Uneori sînt filme care datorită subiectului tratat necesită un ritm lent, pentru a crea o senzație de lîncezeală. Ritmul lent mai produce o impresie de plictiseală, lipsă de activitate, trîndăvie („Vacanța domnului Hulot"); de împotmolire în abject („O mică plajă atît de frumoasă"), de supunere și neputință în fața soartei („Hrăpăreții", „Trufașii"), de monotonie sfîșietoare în căutarea anevoioasă a unei comunicări între oameni („La Strada", Aventura").

Planurile montate din ce în ce mai lungi readuc o atmosferă de calm, o relaxare progresivă după un moment de panică, agitație, criză. Durata fiecărui cadru este strîns legată de ordinea stabilită în succesiunea imaginilor și de dispunerea lor în timp. Spectatorul nu poate sesiza rapor-

turile de durată între planuri, deoarece perceperea timpului, așa cum se întîmplă și în viață, este intuitivă și subiectivă, dat fiind că el nu are la îndemînă nici un sistem de referințe științifice în timpul vizionării filmului. Problema duratei relative a planurilor are o importanță extrem de mare în constituirea armonioasă a operei cinematografice. Deși fiecare film revendică ritmul său propriu, nu există reguli precise pentru cadență. Lungimea cadrelor — care pentru spectator înseamnă durată sau mai exact „impresie" de durată — este determinată mai puțin de necesitatea perceperii conținutului imaginilor decît de adaptarea indispensabilă între ritmul care trebuie creat și dominanta psihologică a filmului. Montajul determinînd ritmul, capătă un aspect metric, legat de lungimea planurilor, condiționată la rîndul ei de gradul de interes, psihologic, trezit de conținut. Un plan nu este perceput în același mod de la început pînă la sfîrșit. Prima etapă ar fi expunerea, cînd ochiul uman îl recunoaște, îl determină și-l situează. Apoi, urmează un moment de atenție maximă, în care sînt cuprinse semnificația și justificarea, rațiunea existenței acelui cadru; mișcare, dialog, expresii etc., contribuind la desfășurarea în continuare a acțiunii. După aceasta, atenția diminuează și exact atunci planul trebuie tăiat și înlocuit cu următorul, cu scopul de a menține viu interesul spectatorului. Un film are ritm dacă monteurul apreciază „la fotogramă" lungimea exactă a fiecărui plan precum și echilibrul secvențelor componente. Aici nu este vorba de o precizie matematică ci de impresie, simț, experiență, talent. Nu putem nega necesitatea unei corelații potrivite între ritmul exterior (mișcarea imaginilor între ele) și ritmul interior (mișcarea dinăuntrul imaginii). De exemplu: redarea cursei rapide a unui tren pare să impună un montaj din planuri scurte, cu toate că mișcarea în plan ar putea oarecum compensa dinamismul exterior.

Amintim o scenă filmată în 1920, reprezentînd un tren în plină goană. La un moment dat, mecanicul își pierde controlul. Viteza crește și începe o cursă frenetică. Imaginile cu roțile, șinele, locomotiva, vagoanele, conductorul disperat, devin din ce în ce mai scurte. Acest crescendo ajunge la o intensitate maximă. Cadrele sînt reduse la fracțiuni de secundă. Apoi, treptat planurile se lungesc într-un descrescendo. Trenul în fine se oprește. Ritmul acestei secvențe din „Roata" (Gance) poate fi asemănat cu o compoziție muzicală. Ritmul fiind o necesitate a spiritului, omul are înnăscut în el ideea de ritm muzical, poetic dar presupunem că și cinematografic. De îndată ce ochiul percepe o serie de mișcări, el intră în stare de alertă și caută să le ordoneze, atribuindu-le un ritm. Cineastul trebuie deci să acorde o importanță majoră ritmului imaginilor pe care le va înșirui și cărora le va da o durată cît mai ideală. Pentru a fi sesizat, ritmul trebuie să fie totuși delimitat ca viteză și complexitate, ținînd seama de persistența impresiilor și a imaginilor pe retină, lege de bază a cinematografului. De multe ori, pentru a asimila filmul, mintea spectatorului trece de la elementul particular la general; rezultă deci că ideea vizuală originală trebuie să fie perceptibilă de la bun început de așa manieră ca să poată fi urmărită de-a lungul întregii sale desfășurări, pînă la finalizare.

Datorită procesului de asimilare progresivă, ritmului îi revine sarcina de a stimula memoria care, preluînd ideea de bază, cînd aceasta reapare sub feluritele ei reprezentări, ne conduce la impresia de sinteză a ansamblului tocmai prin perceperea unor detalii semnificative. Ritmul dramatic al conținutului se transformă într-un ritm vizual și tempo-ul exterior al formei gradează ritmul dramei interioare. Sîntem tentați cînd vorbim de ritm să ne gîndim la muzică. Dacă un plan în anumite împrejurări va fi mai lung sau mai scurt numai cu cîteva fotograme, efectul se va schimba uneori radical, exact ca în muzică, unde melodia poate fi afectată și de un semiton. Planurile de detaliu, împreună cu ritmul montării, ajută ca un film să devină interesant și captivant, adică să țină trează atenția spectatorului. Lungimea imaginii luată în sens propriu se măsoară numai pe banda de celuloid. În timpul derulării pe ecran, nu putem simți decît noțiunea de durată. Scurtimea sau lungimea unui plan nu sînt în funcție numai de ritmul vizual, întrucît conținutul secvenței cît și sensul și semnificația ei sînt influențate de durată. Filmul poate atinge efecte dintre cele mai spectaculoase prin diferite combinații între ritmul interior și exterior al imaginilor. Dacă filmăm o întrecere de orice natură: sportivă, de automobile, hipică etc., observăm că mișcarea în cadru este foarte vie, concurenții, respectiv mașinile, caii, aleargă cu cea mai mare viteză. Tempo-ul scenei este maxim iar al montajului minim, deoarece la începutul secvenței se vor lăsa planurile mai lungi, pentru ca spectatorul să poată localiza acțiunea, să urmărească pista în întregime sau stadionul în toată complexitatea lui etc. Spre final, se va apela la un montaj accelerat, care va accentua tensiunea dramatică. Trebuie să atragem atenția că tempo-ul alergării concurenților nu s-a schimbat în mod obiectiv, cu toate că cel a montajului a crescut considerabil. Lupta finală este arătată printr-o multitudine de primplanuri care par a analiza și detalia vizual fiecare mișcare. Scena a căpătat astfel un ritm remarcabil. Durata imaginilor montate ține în timp real mai mult decît durata alergării, cu toate că spectatorului, datorită ritmului creat, i se va părea mai scurtă, intervenind iluzia timpului reprezentat în film.

Un montaj rapid, aplicat unei scene de liniște și calm, va apărea abrupt sacadat și neplăcut de șocant, ceea ce denotă că tempo-ul este în funcție de conținutul emoțional al secvenței respective. Spectatorul, din instinct, cere un montaj dinamic, pentru o secnă emoționantă, palpitantă, dorind să-și mute privirea cu repeziciune de la un detaliu la altul, integrîndu-se acțiunii printr-o participare febrilă. Dacă monteurul filmului nu a anticipat, prin arta lui, aceste impulsuri, exact în momentul adecvat, scena va deveni greoaie, lentă, se va împotmoli, diminuînd considerabil emoția spectatorului.

Se poate întîmpla ca o secvență să se deruleze rapid în fața ochilor noștri și totuși să dea senzația de plictiseală și monotonie sau dimpotrivă, să se desfășoare într-o mișcare lentă dar intensă și să țină vie atenția spectatorului. Uneori o scenă compusă din cadre scurte pare mai lungă decît o altă scenă, alcătuită din planuri mult mai lungi. Fiecare imagine conține o narațiune proprie, ceea ce necesită o examinare atentă și profundă, deoarece un cadru își va comunica întregul conținut

într-un interval foarte scurt iar altul va avea nevoie de un timp mai îndelungat. Rezultă că orice plan trebuie menținut pe ecran o durată suficient de lungă, spre a-și putea transmite mesajul și a fi inteligibil.

Un insert, de exemplu, va căpăta lungimea necesară ca să poată fi citit în întregime de către un spectator mediu. Reducerea acestui interval înseamnă eliminarea parțială a informației și, dimpotrivă, dacă textul este ținut prea mult pe ecran, se va naște o senzație de plictiseală și de nerăbdare, ochiul cerînd să apară mai repede următorul cadru. S-a remarcat că un plan general trebuie lăsat mai lung, pentru a permite spectatorului să-l vadă în întregime, să-i cuprindă sensul, să-i identifice acțiunea. Un plan apropiat poate fi menținut pe ecran un timp mai scurt căci își adresează mesajul mult mai direct și mai repede. Un plan detaliu își transmite semnificația cel mai rapid, deci poate fi montat scurt de tot. Bineînțeles că în această privință nu există nici un fel de reguli sau legi rigide. La asamblarea unei secvențe, monteurul, pentru a-i atribui un ritm corespunzător, trebuie să țină seama de caracteristicile particulare ale fiecărui cadru și anume de dimensiunea imaginii, de conținutul său, de cantitatea de mișcare pe care o cuprinde și de context. Pentru a crea impresia că o secvență se desfășoară într-un ritm rapid se recomandă să fie montate cît mai multe imagini de încadraturi și dimensiuni diferite ale aceluiași fragment de acțiune continuă. Este deosebit de important ca montajul să se efectueze conform ritmului povestirii cît și ritmului dinăuntrul cadrelor. Dacă o scenă este jucată într-un tempo lent, ritmul exterior trebuie să se armonizeze cu acesta, monteurul respectînd ritmul jocului actorilor. În caz contrar, poate apărea un ritm fals cu un aspect neplăcut și neprofesional. Trebuie să atragem atenția că această problemă este foarte complicată și delicată, întrucît există excepții, iar determinarea lungimii unui plan depinde de o serie de factori dar în special de aprecierea subiectivă a monteurului. Porțiunile unde la turnare s-au strecurat unele greșeli pot fi înlocuite cu planuri din alte unghiuri de vedere sau cu un detaliu inserat abil, ori cu trecerea unor cuvinte pe cadrul următor. Montarea imaginilor într-o relație ritmică apropiată este problema unor variații extrem de fine, abia perceptibile, ale lungimii, tradusă în durată. Un factor de care trebuie să se țină seama este contextul. Un plan care prezintă spectatorului un fapt neașteptat sau foarte important trebuie menținut pe ecran un timp mai îndelungat decît un altul care repetă o acțiune deja cunoscută sau prezintă o însemnătate minoră în trama evenimentelor.

În întunericul cabinei de montaj se construiește cu măiestrie și migală întregul ritm al filmului, această „muzică a cinematografului". Vrem să amintim anumite evidențe fundamentale și anume că noi nu sesizăm de fapt decît raporturile și diferențele, deci „discontinuitatea". Nu există ritm în mod efectiv decît prin discontinuitate și în discontinuitate, cu toate că senzația este a unei desfășurări continue, exact ca la cinema, unde continuitatea mișcării este determinată de către o serie discontinuă de imagini statice. Cicero spunea (acum 2000 de ani) că în picăturile care cad noi putem simți un ritm, pentru că există intervale între ele, dar în fluviul care curge, nu reușim acest lucru. Ritmul nu se poate naște din

ceea ce este continuu. Relațiile de durată sau intensitate creează prin ele însele o „mișcare", „o idee de mișcare între părți", „perioade sau proporțiile considerate". Ritmul este, prin esență, dinamic, fiind influențat în mai mare măsură de raportul calității decît de cel al cantității. Se poate vorbi de un ritm spațial datorită faptului că formele statice determină, prin raportul dintre ele, o anume mișcare în mintea observatorului. Imaginea filmică pretinde la rîndul ei participarea spirituală și sufletească a spectatorului. Ritmul cinematografic fiind resimțit prima oară datorită montajului, s-a ajuns la concluzia că acest ritm îi aparține lui. Montajul construiește filmul dar în același timp el definește proporțiile temporale ale planurilor și secvențelor, adică lungimea lor relativă. Într-adevăr, două planuri de aceeași lungime, adică de aceeași durată reală, pot da impresia unei durate mai mult sau mai puțin mari, în funcție de dinamismul conținutului și de caracterul estetic (cadru, compoziție) propriu fiecăruia. Pentru o aceeași acțiune, cum ar fi bătălia gheților din Aleksandr Nevski (Eisenstein), un plan de ansamblu conține mai multă mișcare decît un plan apropiat, dar această mișcare poate fi mai intens resimțită într-un plan mediu.

În consecință, dacă planul de ansamblu are aceeași lungime cu cel apropiat, el va da impresia că este mai lung, pentru că este mai puțin intens. Dar dacă, prin cantitatea de mișcări variate pe care le conține, el va reține mai mult atenția, deci un timp de percepție mai mare, atunci el va părea mai scurt. De o manieră generală, dar cu condiția să nu fie înțeleasă ca o regulă ci numai ca o indicație — problema fiind infinit de variabilă — putem spune că la o lungime egală, un plan de ansamblu dinamic pare mai scurt decît un primplan dinamic. Dar acesta din urmă pare mai scurt decît un plan general static care la rîndul său pare mai scurt decît un primplan static. Altfel spus: cu cît conținutul este mai dinamic și cadrul este mai larg, cu atît planul pare mai scurt, iar cu cît conținutul este mai static și cu cît cadrul este mai îngust, cu atît planul pare mai lung. Dacă vrem să obținem cu ajutorul acestor planuri o impresie de durată echivalentă, ar trebui să acordăm de exemplu 20 secunde ansamblului dinamic (plan-general) 14 s primplanului dinamic; 10 s planului general static și 6 s planului de detaliu imobil. Bineînțeles că nu este vorba de a obține durate egale ci proporționale interesului și semnificării conținutului. Ritmul cinematografic nu reprezintă niciodată o structură abstractă supusă unor legi formale sau unor principii aplicabile oricărei alte opere, ci dimpotrivă el este o structură determinată în mod imperios de către temă. De exemplu pentru crearea unui ritm deosebit, filmul „Dacia" (realizat de Adina G. Obrocea) conține peste 500 de cadre.

Numai prin mișcarea sa, prin mobilitatea epică, dramatică sau psihologică, cadența care susține acțiunea poate fi percepută ca adevărat ritm. În caz contrar, nu rămîne decît o formă goală, lipsită de conținut, fără nici un efect, pe care nimic nu o poate justifica. Relațiile temporale afirmă relațiile de sens sau de valoare, dar nu le determină. Aceasta constituie diferența esențială cu ritmul muzical unde durata și relațiile de durată sînt conținuturi semnificative prin ele însele referindu-se doar la țesătura sonoră care le produce. Un număr destul de mare de impresii

sonore par să se scurgă în mod considerabil mai repede decît 2—3 sunete de aceeași intensitate și calitate, la o viteză în mod obiectiv egală de succesiune. O serie sonoră scurgîndu-se destul de rapid, pare a avea o intensitate mărită; un singur sunet intens are întotdeauna tendința, atunci cînd el este inserat într-o serie de impresii sonore mai slabe, să producă aparența unei schimbări temporale; în general timpul care îl urmează pare lungit. Schimbările de plan nu sînt impuse prin bătăi isocrone, dar unitatea temporală este asigurată de viteza constantă a celor 24 imagini pe secundă. Este o cadență uniformă care reglează continuitatea firească a mișcării și totodată unitatea ritmică a filmului. Evident este vorba de o cadență mecanică, cum e măsura — și nu de tempo-ul determinat de însăși opera de artă, prin intermediul montajului. Putem deci considera „metru" în cinema această valoare traductibilă în unități metrice. 1 secundă = 24 imagini (fotograme) = 456 mm. Această cadență a apărut o dată cu cinematograful sonor, în timpul „filmului mut" fiind de 16 imagini pe secundă. S-a ajuns la 24 fotograme/s, datorită necesităților de înregistrare sonoră. Un film mut proiectat în aceste noi condiții, apare desfigurat, producîndu-se o distorsie de ritm și mișcare ca la un disc cu 33 ture pus la 45 ture. Ca să vedem un film mut trebuie să-l proiectăm la cadența lui normală.

Nu trebuie să uităm că filmul mut ne-a lăsat mari capodopere. Montajul remarcabil al „Crucișătorului Potemkin" ne oferă o galerie de ritmuri, tempo-uri, cadențe. Întîlnim și „allegro" și „andante" și „scherzo"! Ideal este atunci cînd ritmul exterior se îmbină armonios cu cel interior și cînd există o dozare bine gîndită, atît între cadre cît și între secvențe.

Mișcarea dinăuntrul planului contribuie la expresivitatea ritmică a montajului. Acest ritm intern al planurilor este subliniat și de muzică, alt factor important de punere în valoare a ritmului filmic în virtutea principiilor audiovizuale. Compoziția imaginii joacă și ea un rol la nuanțarea „ritmului plastic", de pildă, în „Ivan cel Groaznic", liniile alambicate, supraîncărcate, din scena banchetului, în „Aleksandr Nevski", schema chinuită pentru teutoni, contrastînd cu calmul liniilor armatei rusești. Liniile orizontale ale peisajelor deșertice și ale orizonturilor marine aduc parcă o oarecare liniște și solemnitate echilibrului ritmic al filmului. Un raport tainic leagă ritmurile artistice de cele organice, ritmul fiind de fapt însăși esența vieții.

4. RACORDUL

Racordul reprezintă un procedeu din sfera montajului, grație căruia se realizează juxtapunerea dintre două cadre sau secvențe, ce se succed în logica narațiunii filmului.

Un film se compune din reunirea unui mare număr de porțiuni înregistrate în locurile cele mai diferite și într-o ordine care nu are nici o

legătură cu desfășurarea normală a evenimentelor ce figurează în scenariu. Pe de altă parte, arta cinematografică este bazată pe decupaje care combină elemente din realitate cu o condensare îndrăzneață și fantezistă a timpului și cu o prezență simultană în spațiu, uneori mai mult decît surprinzătoare. Realizatorii trebuie să prevadă cu grijă un întreg ansamblu de efecte vizuale și sonore destinate să creeze o impresie clară de continuitate, atît plastică cît și logică, între toate fragmentele ce constituie filmul. Există multe pelicule în care cronologia evenimentelor, așa cum decurg ele în viață, nu este deloc respectată. S-a vorbit la „timp" și „spațiu" despre această problemă atît de specifică celei de-a 7-a arte.

Procedeele de legătură între planuri sînt diferite, dar privite din unghiul de vedere al montajului ar putea fi considerate ca o punctuație cinematografică. Robert Bataille consideră că punctuația cinematografică este ansamblul procedeelor optice de legătură care au drept scop să dea o claritate mai mare percepției secvențelor și a grupurilor de secvențe. Anumite efecte de dispariție și apariție a imaginilor au fost clasificate drept corespondente pentru virgulă, punct și virgulă, punct final etc. Clasificarea aceasta avea de la bun început ceva arbitrar în alegerea convențională a unor racorduri corespunzînd cu anumite semne din scriere și în același timp ceva artificial în aplicarea ei. Nu este deci necesar să se facă o paralelă precisă între semnele de punctuație tipografică și racordurile optice, întrucît alegerea uneia sau alteia dintre aceste legături nu are caracterul obligatoriu al unui semn de punctuație. Se poate totuși lua în considerare un anumit minim de punctuație cinematografică, adică selectarea unor racorduri optice corespunzătoare diviziunii arbitrare în scenariul filmat. Din cele enunțate, rezultă că nu există o corespondență exactă între punctuația scrisă și cea cinematografică. Aceasta din urmă are legile ei specifice. Trecerile de la plan la plan și de la o secvență la alta trebuie făcute cu măiestrie, în așa fel ca spectatorul să aibă impresia că filmul este turnat de la început pînă la sfîrșit dintr-un singur cadru. Punctuația nu trebuie să atragă atenția, neavînd voie să fie percepută ca atare. Ea are menirea de a conferi peliculei cursivitate, fluiditate, continuitate. Procedeul obișnuit de trecere de la un cadru la altul în interiorul unei secvențe este tăietura de montaj, care creează impresia că o imagine a fost înlocuită instantaneu de următoarea. Îmbinarea laolaltă a unor bucăți de peliculă de lungimi mai mici sau mai mari este o metodă caracteristică filmului. Romancierul poate obține aceleași efecte cu ajutorul descrierilor sucesive. La rîndul lor, muzicianul, poetul și dramaturgul dispun de alte mijloace specifice pentru a crea variațiuni în tempo-ul artei lor.

Urmărind filmul, spectatorul nu observă tăieturile dintre diferitele planuri în care se divide la filmare fiecare secvență. Spectacolul cinematografic este perceput ca o acțiune neîntreruptă, cu toate că imaginile care trec rapid pe ecran sînt imagini net separate, atît în timp cît și în spațiu. Racordurile sînt justificate în primul rînd ca parte integrantă a operei de artă, apoi din punct de vedere estetic, prin necesitatea unității operei create, și psihologic, prin obligația de a-l face pe

spectator să înțeleagă desfășurarea evenimentelor de pe ecran. Unele tranziții sînt fondate direct pe componenții estetici ai imaginii, iar altele sînt condiționate de o asemănare de natură psihologică, ceea ce înseamnă că legătura este mai degrabă înțeleasă decît percepută vizual.

Racorduri estetice

O primă categorie amplă de tranziție se bazează pe o analogie de ordin estetic în care acest termen are un înțeles și un sens destul de larg.

Aceste racorduri se referă la legăturile dintre două planuri avînd ca factor comun plastica și dinamica imaginii.

— *Conținut material similar* (element comun al ambelor imagini). Între două persoane sau între două obiecte date, se găsește deci o identitate, o analogie sau similitudine formală, fundamentînd, explicînd și justificînd apropierea lor în ochii spectatorului. Acest gen de tranziție este obișnuit și destul de frecvent. O analogie de conținut material întîlnim în filmul „Splendoarea familiei Amberson", unde legătura este realizată prin intermediul unei scrisori care trece din mîinile expeditorului în cele ale destinatarului. De asemenea, în filmul românesc „Cine iubește și lasă" (Gh. Turcu), rîndurile scrise de cititoarele revistei feminine, ajung, printr-un racord, direct în posesia șefei de redacție, care încearcă să rezolve toate problemele sufletești ale sexului frumos. În aceste două exemple scrisoarea a reprezentat asemănarea de conținut material. În „Vînătoarea tragică", analogia între un trenuleț jucărie și o garnitură adevărată constituie pentru De Santis pretextul unei tranziții. În fața unui joc mecanic, machetă a unui traseu de Formula I, George, împreună cu Dudu, fiul lui, mînuiește telecomenzile care acționează micile automobile. De la această imagine se trece la autocrosul internațional unde tatăl, la volanul unei mașini de curse, sfidează legile fizicii („Racolarea"). Filmele istorice de mare anvergură folosesc uneori racordul dintre cîmpul de luptă în miniatură și cel din realitate. Racordul poate fi accentuat și printr-o devansare a elementului sonor. De pildă, în „Bóudu", se trece brusc de la o gravură reprezentînd un soldat cu goarna, care anunță începerea bătăliei, la o mică orchestră de cartier, sunetul începînd chiar de pe stampă.

— *Compoziția structurală comună.* Asemănarea conținutului structural intern al imaginilor determină o a doua subgrupă. În filmul „Necunoscuții în casă", un cadru reprezentînd pe avocatul Lourcat, aplecat deasupra unui sertar în care caută febril, este legat cu silueta identică a unui ziarist sărind peste o barieră. Un racord axat pe similitudinea compoziției interne a cadrului întîlnim și în „Domnișoara Iulia" unde imaginea unui jet de vin izbucnind dintr-un butoi este înlocuită cu șuvoiul sătenilor ieșind de la o serbare populară.

— *Asemănarea mișcării din cadrele juxtapuse.* O a treia subgrupă poate fi caracterizată printr-o analogie de conținut dinamic bazată pe mișcările — traiectoriile — identice efectuate de unele personaje sau obiecte. Tranzițiile de acest fel sînt foarte frecvente, fiind denumite „în mișcare", ceea ce înseamnă că cele două planuri sînt legate în cursul

unei deplasări similare a două elemente mobile. În „Mahalaua", se trece de la cizma unui ostaș mort, azvîrlită afară din tranșee, la cea aruncată într-un morman de către un cizmar. Andrei boxează îndrăcit; deodată observă că adversarul lui — Golemul — poartă cizme. Imaginea următoare ne dezvăluie cizmele lustruite impecabil ale nazistului Gebauer, păşind în noroiul lagărului, fără să se murdărească („Ringul").

Racordul poate fi efectuat şi în timpul mişcării unui singur personaj în două momente succesive. De exemplu: un funcţionar închide uşa biroului şi o deschide — în fotograma alăturată — pe cea a casei. În „La nord prin nord-vest", eroul o scoate din prăpastie pe o tînără femeie şi o aşază în cuşeta vagonului de dormit. Mişcarea este lină şi continuă, datorită unui racord impecabil care de fapt sfidează timpul şi spaţiul. „Lanţul" ne-a prezentat nenumărate racorduri izbutite între urmăritori şi cei doi fugari („negrul" şi „albul"). Picioarele poliţiştilor alergînd erau perfect racordate de cele ale evadaţilor. Condiţia este ca în interiorul cadrului viteza de deplasare a personajelor să fie aceeaşi, pentru ca mişcarea să fie fluidă. Copitele cailor în galop ai haiducilor şi ai arnăuţilor, în „Răzbunarea haiducilor", erau racordate pe principiul analogiei de conţinut dinamic. Tranziţiile pot crea şi un raport de cauzalitate fictivă. Personajul Rafa din „Moartea unui ciclist", într-un acces de furie, azvîrle o sticlă, dar geamul izbit — ce cade în ţăndări, se află cu totul în altă parte şi anume la universitate, unde se consumă o dramă de altă natură. Filmul românesc „Ringul" prezintă multe racorduri de acest gen care dau povestirii ritm, evitînd introducerile şi încheierile greoaie şi inutile. De exemplu, secvenţa 27 (Ring-subsol-lagăr). Gebauer: „De cît timp mă antrenez eu cu tine"? Andrei: „Staţi să văd, Herr Untersturmfuhrer... Am început în aprilie deci aprilie una... mai două, iunie, iulie, august cinci... septembrie şa... Secvenţa 28 (Ringul din circ). Arbitrul numără: „Şaseeeeee... Secvenţa 29 (Ringul din subsol). Gebauer: „În şase luni nu te-ai bătut niciodată aşa cum ai fi vrut". Datorită acestor legături care păstrează doar miezul evenimentului, se creează o încordare crescîndă, care-l ţine pe spectator într-o continuă tensiune.

Racorduri psihologice

A doua mare categorie cuprinde tranziţiile bazate pe motive psihologice, ceea ce înseamnă că analogia care justifică apropierea nu reiese direct din plastica imaginii, racordul fiind construit de mintea spectatorului. Din acest gen de legături fac parte în primul rînd tranziţiile cele mai elementare axate pe privire, folosite la aşa-zisul „cîmp şi contracîmp". în conversaţiile dintre două personaje prezentate alternativ.

Fiecare plan arată ceea ce vedea, încerca sau trebuia să vadă personajul sau personajele din planul precedent. Esenţa acestor racorduri este gîndirea spectatorului, care este informat asupra unor elemente ale acţiunii necunoscute eroilor din film. În „Sciuscia", poliţiştii, care vor să afle cu orice preţ anumite date de la un băiat, îl fac să creadă că amicul lui este maltratat. Pe faţa disperată a copilului se aud ţipete şi lovituri iar aparatul panoramează dezvăluind adevărata sursă a acestor sunete. Ajutorul poliţistului urlă în timp ce boxează un sac. Se trece la

planul băieţelului care, crezînd că prietenul lui este chinuit, nu mai poate rezista şantajului. Deci numai spectatorului i s-a arătat ceea ce eroul ar fi trebuit să vadă pentru a domina situaţia. Dacă se extinde noţiunea de „privire", se ajunge la „gîndire", adică la atenţia şi intenţia mentală. Ceea ce personajul doreşte să vadă este lucrul la care se gîndeşte, spre care îşi proiectează gîndirea, pe cînd ceea ce ar trebui să vadă este ceva care îl priveşte. Există prin urmare un raport de ordin psihologic, perceput de spectatori, şi această relaţie evidentă motivează absenţa unei tranziţii materiale, exprimată printr-un racord de imagine sau sunet. Opunerea de planuri mentale între personaj şi elementul la care se gîndeşte nu are nevoie de explicaţii, fiind imediat înţeleasă de spectator. De fapt, traiectoria mentală este factorul de bază în legătura de ordin psihologic.

Racorduri nominale

Tranziţiile pe care le-am considerat „nominale" alcătuiesc o altă categorie de racorduri axate, pe juxtapunerea a două imagini, dintre care una indică un loc, o epocă, un obiect, o persoană etc. iar cealaltă dezvăluie ceea ce a fost „numit" (de unde denumirea de „tranziţii nominale"). În „Atlanda", marinarul spune soţiei lui: „Merg cu tine la papa Dudule, la circiuma Celor Patru-Naţiuni". Sfîrşitul replicii deschide o imagine corespunzătoare celor spuse, prezentînd localul despre care era vorba. Prima imagine a filmului istoric „Vlad Ţepeş" ne aminteşte că ne aflăm în anul 1456, cînd Ţara Românească, slăbită de lupte pentru domnie... părea o pradă uşoară în calea cuceritorului... Cadrul următor se deschide pe un peisaj cenuşiu, stîncos, undeva în munţi, la hotarul Transilvaniei.

O bună parte din revenirile mintale în trecut sînt aduse pe ecran prin desemnarea epocii respective. Tranziţiile prin intermediul unui obiect se întîlnesc deseori. Harnicii gospodari ai „colectivei" solicită un tractor nou, iar cadrul următor le îndeplineşte dorinţa arătînd „obiectul visat" („Toamna bobocilor"). (M. Moldovan). Legăturile dintre planuri se mai pot efectua prin evocarea unui nume. Bunicul în agonie din „Copiii din Hiroshima" doreşte să-l aibă pe nepoţel lîngă el, şi-l cheamă, iar în planul următor îl vedem pe băiat ocrotit şi adăpostit de institutoarea sa.

Racorduri de gîndire

O ultimă categorie de tranziţii se bazează pe asemănarea conţinutului de idei. Raportul între cele două planuri este stabilit de gîndirea unui personaj sau a spectatorului. Mark Donskoi, în „Aşa s-a călit oţelul", ne arată într-o scenă ce se petrece în Ucraina anului 1918, cum un elev ofiţer contrarevoluţionar îl denunţă nemţilor pe un băiat care l-a ajutat pe un prizonier din Armata Roşie să evadeze. Cadrul următor prezintă un grup de tineri revoluţionari rîzînd în hohote de o glumă spusă la adresa inamicului. Aceste rîsete sînt montate pe ambele imagini, anume sunetul de izbucnire în hohot începe de pe scena denunţului, pentru a crea josnicia acestui act de trădare. Crearea unui raport de cauzalitate

fictivă și simbolică incită intervenția raționamentului spectatorului sau al unui personaj din film. Nicolae Golescu întreabă: „Frate Bălcescule, tu mai știi ceva în afară de arme?" Bălcescu îi răspunde tăios: „Da, mai știu... Armele!". Imaginea, legată direct pe idee, ne arată „Cîmpia Filaretului", cu mulțimea adunată și cu armele ce urmează a fi împărțite („1848"). Ecranul este un loc minunat de întîlnire între gîndirea creatorului și cea a spectatorului.

Factori determinanți în asigurarea continuității și fluidității

Filmul poate fi comparat cu un mozaic al cărui „tot" artistic este rezultatul îmbinării unei multitudini de părticele componente. Prin forța sa, montajul construiește opera cinematografică din sute de fragmente, insuflîndu-i: continuitate, fluiditate, inteligibilitate, ritm, dramatism etc. Într-o echipă de filmare, secretara de platou se ocupă de racorduri, prevenind neconcordanțele în joc, îmbrăcăminte, gesturi, recuzită, aranjamentul decorului, machiaj, coafură, expresia feței, iluminare, ritmul deplasării, sensul mersului etc. Evitarea inadvertențelor în timpul turnării oferă posibilitatea de a se găsi la montaj soluții cît mai variate și reușite de racord. A realiza o trecere fluidă înseamnă a reuni două cadre în așa fel ca tranziția să nu creeze un salt perceptibil, spectatorul avînd iluzia că vede o acțiune continuă. Dacă eroina iese din casă, îmbrăcată într-o rochie roșie, și ajunge în stradă într-un taior verde, racordul va fi evident inacceptabil. O scenă filmată din mai multe unghiuri trebuie să aibă același decor și actorii pe cît este posibil să păstreze aceleași poziții și să respecte dialogul stabilit dinainte. Dacă un personaj începe de exemplu să deschidă o ușă, într-un cadru, mișcarea trebuie continuată în planul următor exact din momentul în care a fost preluată. Monteurul asigură fluiditatea respectînd gestul din viață. Dacă se elimină o fracțiune a mișcării trecîndu-se de la ușa abia deschisă la ea închisă, atunci se produce un șoc neplăcut, „o săritură". De asemenea, dacă cele două bucăți de peliculă sînt reunite în așa fel încît o porțiune a acțiunii să se repete în ambele cadre, efectul va fi nefiresc, ca o mișcare reluată. Rezultă că pe parcursul unei mișcări există o fotogramă ideală, unde „foarfecele poetic" trebuie să intervină pentru ca senzația de continuitate să fie perfectă.

Dar să nu uităm că maniera de montaj este tot atît de individuală ca și scrisul. În fond, nu există legi nici generale și nici precise de montaj. Chiar dacă ne referim la săritura peste ax — deplasarea aparatului printr-o rotire de peste 180 grade — la cadrele filmate din direcții strict opuse care teoretic se leagă „dur", la contrastul insuficient între dimensiunile imaginilor, trebuie să recunoaștem că și de la aceste reguli există excepții dintre care unele reușite și originale. Rezultatul racordurilor efectuate de monteur depinde de simțul, ingeniozitatea, experiența, talentul acestuia. Vom încerca totuși să dăm cîteva repere pentru realizarea unui racord de bună calitate în vederea evitării „saltului" sau „săriturii" provocate de o discontinuitate vizibilă în acțiune, narațiune, interpretare, iluminare, decor, costume, joc etc. Un montaj este corect cînd, deși în proiecție o scenă este obiectiv construită din mai multe bucăți,

spectatorul are impresia că una singură trece pe ecran. Această condiție, să-i zicem empirică, poate fi explicată teoretic prin afirmația că baza montajului o constituie postulatul continuității (de acțiune, de mișcare, de spațiu, timp, iluminare etc.). De la o încadratură la alta se poate trece, din punct de vedere tehnic, în diverse moduri (fondu de închidere și deschidere, fondu înlănțuit, supraimpresiunea, voleul, irisul, neclaritatea etc.) dar cel mai simplu și direct este „tăietura". „Tăietura este transformarea instantanee a unei bucăți în următoarea" (Spottiswoode). Aceasta se obține, așa cum e arătat în fig. IV.1, tăind sfîrșitul primei încadraturi, apoi tăind începutul celei de-a doua și lipindu-le pe amîndouă în ordine succesivă. O tăietură trece pe ecran cu o viteză apreciabilă și această transformare are loc în decursul unei fracțiuni de secundă, astfel încît spectatorul stabilește imediat o corelație între cele două încadraturi. În al doilea plan pot să existe acele elemente pe care primul cadru le-a sugerat sau pot să nu existe, obținîndu-se astfel un efect de suspans în povestire. Pot fi însă și două elemente compuse și determinate în prima încadratură, repetate în a doua, dar filmate din unghiuri diferite. Pentru spectator, schimbarea unei imagini înseamnă în mod practic scoaterea ei din desfășurarea reală a timpului. La începutul cinematografului, lipirea diferitelor fragmente de peliculă nu avea nici un fel de funcție artistică. Dacă vizionăm primele filme, putem remarca cu ușurință că se trecea de la un cadru la altul numai atunci cînd se epuizau toate posibilitățile de filmare în același decor. Primele indicii de montaj au apărut o dată cu nașterea primplanului, care permitea urmărirea mimicii sau observarea mai detaliată a unui personaj. Este amuzant faptul că spectatorii, văzînd încadratura pînă la brîu sau la genunchi, strigau „Unde-s picioarele?". Datorită racordului, montajul constituie un procedeu original de expunere a subiectului printr-o deplasare rapidă dintr-un loc

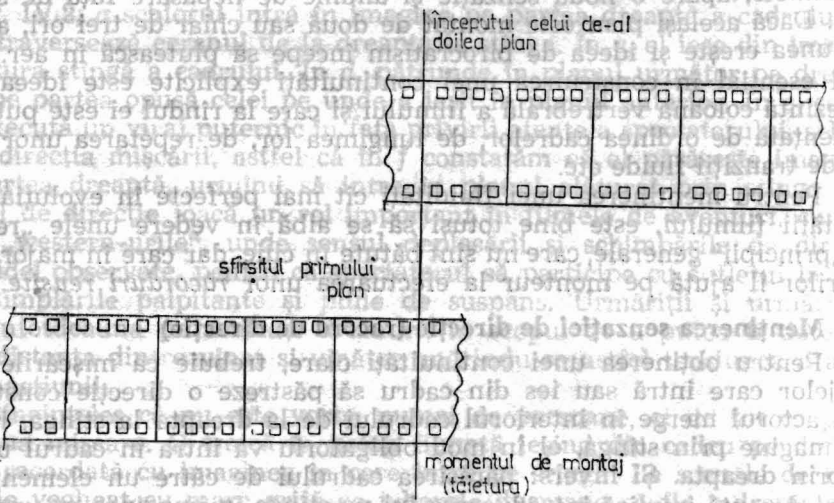


Fig. IV.1. Tăieturile executate în planurile ce se vor juxtapune.

în altul. De asemenea, el a permis o analiză mai atentă a unui eveniment anumit, a dat posibilitatea de a se sublinia principalul, de a se realiza tensiuni emoționale, sensuri și semnificații. Nu putem uita ușor racordurile artistice ale lui Eisenstein, care își construia filmele într-o progresie ritmică, din secvențe scurte și contrastante, cu salturi fulgerătoare și uneori cu o îmbinare paradoxală a imaginilor. Maniera în care poate fi construit un spectacol, cu ajutorul trecerilor de montaj, oferă posibilități pe care nu le are nici o altă artă și nici chiar ochiul omenesc.

Racordul creează posibilitatea de a condensa la maximum evenimentele, de a le face pregnante, multilaterale, de a le observa din diverse unghiuri, de a le accentua, diminua și analiza. Gîndirea prin montaj este legată de originalitatea felului de a vedea lumea. Într-un film ca „Crucișătorul Potemkin", aparatul de filmat constituie un mijloc de observare cinematografică, imposibil de conceput la un ochi obiectiv și indiferent. La îmbinarea a două planuri trebuie să ținem seama de unii factori care ajută la reușita acestei operații de montaj. În primul rînd, la baza unei amintite succesiuni de cadre trebuie să existe o idee. Repetarea unor imagini poate dezvolta sau modifica ideea, nemaivorbind de plasarea lor, care este deosebit de însemnată, căci semnificația unui plan este în funcție de locul pe care îl ocupă. Dacă în primul cadru un copil plînge iar în al doilea, vedem o femeie cu privirea îndreptată spre el, deducem că ea se va duce să-l consoleze. Dacă repetăm ambele imagini apare un nou sentiment: acela al indiferenței. Să presupunem că o secretară își întreabă șeful cînd pot fi primite persoanele din anticameră. Dacă fiecare imagine a celui ce așteaptă este intercalată în alte cadre, rezultă doar o idee de calm. În schimb, dacă femeia, bărbatul, bătrînul, tînăra pereche etc. adică toate planurile celor veniți în audiență sînt montate laolaltă, înșiruindu-i deci pe toți acești oameni nerăbdători să li se rezolve problemele, apare o nouă senzație și anume de nepăsare față de solicitanți. Dacă același plan este montat de două sau chiar de trei ori, atunci tensiunea crește și ideea de birocratism începe să plutească în aer. Factorul esențial în construirea unei continuități explicite este ideea care reprezintă coloana vertrebrală a filmului și care la rîndul ei este puternic influențată de ordinea cadrelor, de lungimea lor, de repetarea unor imagini de tranziții fluide etc.

Pentru menținerea unei fluidități cît mai perfecte în evoluția continuității filmului, este bine totuși să se aibă în vedere unele „reguli" sau „principii" generale, care nu sînt bătute în cuie, dar care în majoritatea cazurilor îl ajută pe monteur la efectuarea unor *racorduri reușite*.

Menținerea senzației de direcție (racord de direcție)

Pentru obținerea unei continuități clare, trebuie ca mișcările personajelor care intră sau ies din cadru să păstreze o direcție constantă. Dacă actorul merge în interiorul cadrului de la dreapta la stînga, ieșind din imagine prin stînga, el în mod obligatoriu va intra în cadrul următor prin dreapta. Și invers: părăsirea cadrului de către un element pe partea dreaptă implică introducerea lui pe stînga în imaginea ce urmează a fi racordată. Dacă povestirea necesită ca actorul să se întoarcă în timpul

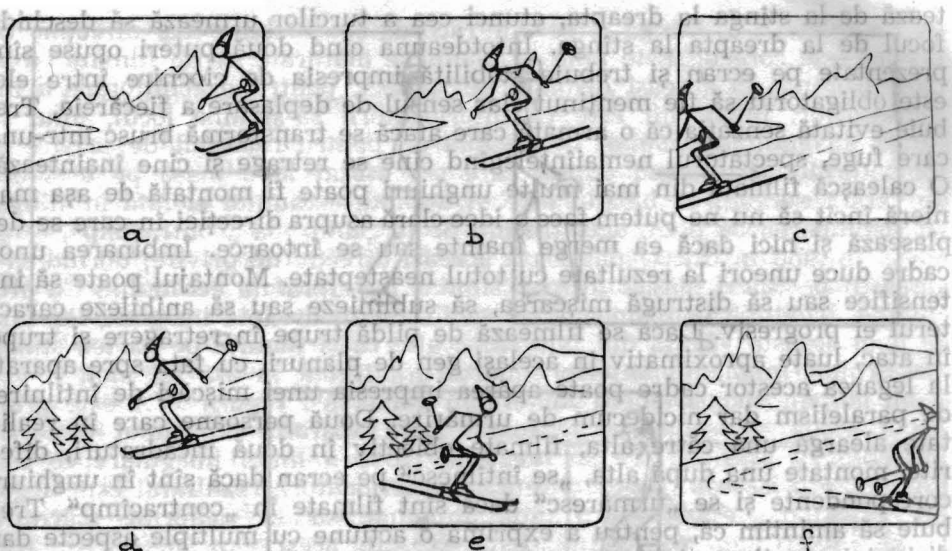


Fig. IV.2. Obținerea unui racord de direcție.

mersului, atunci această schimbare de sens trebuie neapărat arătată sau sugerată.

Urmărind o acțiune rapidă, compusă din planuri scurte și numeroase, cum ar fi de pildă o cursă de formula unu, o coborîre pe schiuri, un concurs hipic, vom remarca sublinierea și accentuarea senzației de unitate și continuitate, datorită respectării sensului de deplasare a subiectului, care de exemplu, dacă va intra pe dreapta, va ieși pe stînga. În fig. IV.2, *a* schiorul intră în imagine pe partea dreaptă a cadrului. În *b*, el traversează ecranul de la dreapta la stînga. În *c*, el iese din imagine pe latura stîngă a cadrului. În *d*, pătrunde în planul următor pe dreapta deci pe partea opusă celei pe unde a ieșit în planul anterior. În *e*, schiorul execută un viraj puternic în fața privirii atente a spectatorului, schimbînd direcția mișcării, astfel că în *f* constatăm că el părăsește imaginea pe partea dreaptă, urmînd să intre în planul alăturat prin stînga. Racordul de direcție joacă un rol important în filmele de aventuri, cum ar fi și „western-urile", unde sensul deplasării și schimbările de direcție sînt fidel observate, pentru ca spectatorul să participe cu sufletul la gură la întîmplările palpitante și pline de suspans. Urmăriții și urmăritorii trec întotdeauna pe aceleași drumuri, în scopul de a putea fi determinată distanța dintre vînat și vînător, mărindu-se astfel tensiunea dramatică a acțiunii.

Bineînțeles că nu este vorba numai de persoane, ci de tot ce poate însemna mișcare. O troică în galop filmată ieșind din cadru pe dreapta va fi racordată cu imaginea în care intră pe stînga. La scenele de luptă trebuie vegheat cu mare grijă ca taberele dușmane să fie îndreptate într-o anume direcție. Dacă armata domnitorului Ștefan cel Mare înain-

tează de la stînga la dreapta, atunci cea a turcilor urmează să deschidă focul de la dreapta la stînga. Întotdeauna cînd două puteri opuse sînt prezentate pe ecran și trebuie stabilită impresia de ciocnire între ele, este obligatoriu să fie menținut clar sensul de deplasare a fiecăreia. Trebuie evitată senzația că o armată care atacă se transformă brusc într-una care fuge, spectatorul nemaiînțelegînd cine se retrage și cine înaintează. O caleașcă filmată din mai multe unghiuri poate fi montată de așa manieră încît să nu ne putem face o idee clară asupra direcției în care se deplasează și nici dacă ea merge înainte sau se întoarce. Îmbinarea unor cadre duce uneori la rezultate cu totul neașteptate. Montajul poate să intensifice sau să distrugă mișcarea, să sublinieze sau să anihileze caracterul ei progresiv. Dacă se filmează de pildă trupe în retragere și trupe în atac, luate aproximativ în același gen de planuri, cu fața spre aparat, la legarea acestor cadre poate apărea impresia unei mișcări de întîlnire, de paralelism dar nicidecum de urmărire. Două persoane care în realitate aleargă una către alta, filmate obiectiv în două încadraturi, diferite, montate una după alta, „se întîlnesc" pe ecran dacă sînt în unghiuri corespondente și se „urmăresc" dacă sînt filmate în „contracîmp". Trebuie să amintim că, pentru a exprima o acțiune cu multiple aspecte dar distanțate în timp și spațiu, se recomandă o cît mai bogată și variată alternare a sensurilor de deplasare. De pildă: un turneu internațional poate fi sugerat printr-o serie de imagini reprezentînd trenuri și mașini în diverse direcții. În acest caz planurile pot fi racordate ori prin tăietură directă ori prin „înlănțuiri".

Păstrarea unei continuități explicite necesită respectarea în linii mari a racordului de direcție, care asigură fluiditatea mișcării. Trecerea de la *a* la *b* în fig. IV.3 este plăcută, deoarece menține privirea în același sens. Dacă imaginea *a* este lipită cu *c*, atunci se produce un șoc dezagreabil, datorită faptului că personajul s-a întors dintr-o dată și fără nici o motivare cu 180°. Acest racord nu este acceptabil și în plus creează confuzii, alterînd totodată linia armonioasă a fluidității și continuității.

Racord de privire

Cînd se îmbină planurile la masa de montaj, trebuie să se țină cont de sensul de privire al personajelor dar și al spectatorului precum și de elementul principal al compoziției imaginii, anume de direcția mișcării sau concentrarea compozițională într-o anumită parte a cadrului. Compoziția poate fi statică sau dinamică, frontală ori în diagonală; ea poate atrage atenția spectatorului în partea stîngă sau dreaptă a cadrului, ori în centru și poate de asemenea îndrepta privirea spectatorului într-o anumită direcție sau într-un anumit punct. Problemele compoziției secvențelor învecinate, ale ciocnirii dintre impulsurile compoziționale interne cuprinse în cadre sînt deosebit de importante la efectuarea racordurilor. Doi interlocutori față în față, al căror dialog fiind important este necesar să-i vedem în primplan, trebuie filmați în diagonale opuse, căci numai în acest caz se va produce o întîlnire a privirilor. Dacă oamenii vor fi prezentați alături, adică unul după celălalt, privirile lor nu se vor întîlni. Dacă se vor filma planuri în diagonale identice, protagoniștii vor

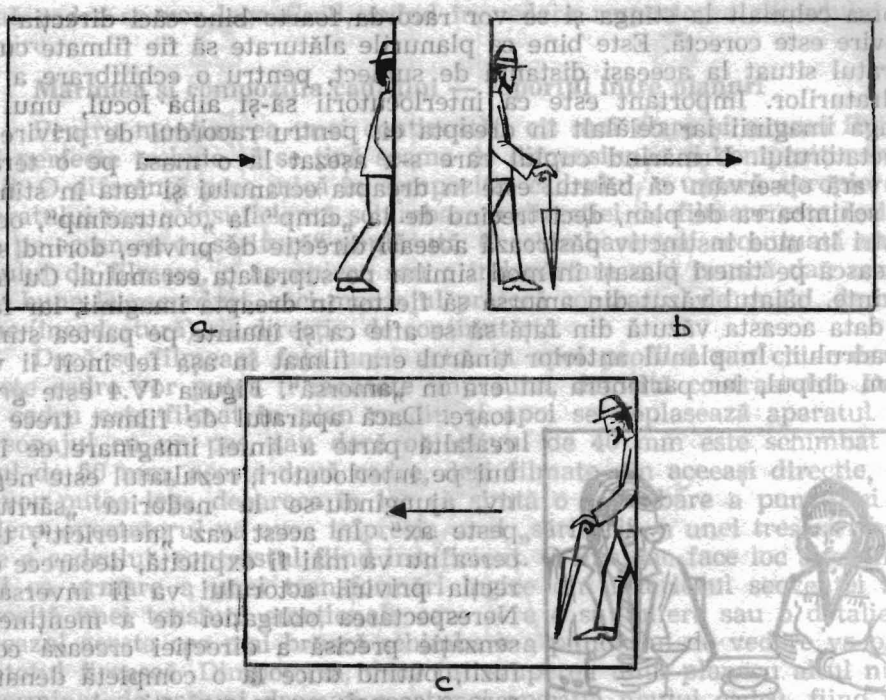


Fig. IV.3. Racord de direcție prin trecerea personajului dintr-un cadru în altul.

privi într-o parte, iar nu unul spre celălalt. Pentru a se obține efectul de ciocnire, comunicare, a unor acțiuni, cel mai indicat este montajul în sensuri care se întretaie, adică planuri filmate în compoziții diagonale de direcții opuse (asemenea cadre par a fi corespondente). Această compoziție în diagonală, care în majoritatea cazurilor este disimulată, contribuie la reușita îmbinării cadrelor. O scenă ne prezintă o masă lungă de banchet și în ambele părți sînt așezați oaspeți. Rîndul de musafiri din partea laterală stîngă va putea fi montat cu cei din partea dreaptă cu condiția ca aceste planuri să fie filmate dinspre partea frontală a mesei, aparatul rotindu-se la schimbarea cadrului cu maximum 90 grade, pentru a se realiza diagonale convergente, care vor reda perfect topografia mesei și vor permite efectul de comunicare între comeseni. Două persoane se apropie una de alta venind din dreapta și respectiv stînga imaginii. Se întîlnesc și se așază la o masă unde încep să discute. De la bun început s-a ținut seama de sensurile de deplasare pentru ca racordul de priviri să poată fi respectat. Acest cuplu va fi filmat pe metoda planurilor încrucișate sau mai bine zis în „cîmp și contracîmp". Este de remarcat faptul că amîndoi interpreții sînt în cadru, dintre care rînd pe rînd unul este văzut din față iar celălalt în „amorsă", privirile lor întîlnindu-se. Aparatul trebuie să rămînă pe această parte a protagoniștilor. Planul cu amorsa unuia la dreapta va corespunde planului cu a-

morsa celuilalt la stînga şi se vor racorda foarte bine căci direcţia de privire este corectă. Este bine ca planurile alăturate să fie filmate cu aparatul situat la aceeaşi distanţă de subiect, pentru o echilibrare a încadraturilor. Important este ca interlocutorii să-şi aibă locul, unul în stînga imaginii iar celălalt în dreapta ei, pentru racordul de privire al spectatorului. Urmărind cuplul care s-a aşezat la o masă pe o terasă de vară observăm că băiatul este în dreapta ecranului şi fata în stînga. La schimbarea de plan, deci trecînd de la „cîmp" la „contracîmp", ochii noştri în mod instinctiv păstrează aceeaşi direcţie de privire, dorind să-i găsească pe tineri plasaţi în mod similar pe suprafaţa ecranului. Cu alte cuvinte, băiatul văzut din amorsă să fie tot în dreapta imaginii, iar fata de data aceasta văzută din faţă să se afle ca şi înainte pe partea stîngă a cadrului. În planul anterior tînărul era filmat în aşa fel încît îi vedeam chipul, iar partenera lui era în „amorsă". Figura IV.4 este grăitoare. Dacă aparatul de filmat trece de cealaltă parte a liniei imaginare ce i-ar uni pe interlocutori, rezultatul este negativ, ajungîndu-se la nedorita „săritură peste ax". În acest caz „nefericit", trecerea nu va mai fi explicită, deoarece direcţia privirii actorului va fi inversată. Nerespectarea obligaţiei de a menţine o senzaţie precisă a direcţiei creează confuzii, putînd duce la o completă denaturare a scenei; nu se mai ştie cine se găseşte „la dreapta", cine „la stînga", cine încotro se uită; oamenii care stau paşnic de vorbă vor avea capul întors ca duşmanii ş.a.m.d. „Contracîmpul" declanşează în mod irezistibil în spectator conştiinţa existenţei aparatului de filmat, deoarece este psihologic înclinat să identifice poziţia prin intermediul elementelor din imagine.

Fig. IV.4. Racordurile de privire a două personaje.

Racordul de privire trebuie să ţină cont de unghiul filmării şi de amploarea subiectului în coordonatele ecranului. Haiducul Pintea ajuns cu a lui ceată în vîrful muntelui se opreşte şi-şi coboară privirea în vale. Planul următor va fi un plonjeu puternic ca să corespundă direcţiei de privire a eroului. În caz contrar, se calcă legea racordului de privire. Protagonista din „O lumină la etajul zece" îşi ridică ochii spre blocul înalt în care locuieşte. Imaginea arătînd clădirea nouă cu schele este filmată dintr-un unghi subiectiv în contraplonjeu (racursiu). Aceste

două cadre se vor lega fluid, avînd în vedere respectarea racordului de privire.

Mărimea și compoziția cadrului — raportul între planuri

Pentru menținerea unei continuități cît mai clare și a unei fluidități perfecte trebuie să se țină seama de dimensiunea și compoziția imaginii. O diferență prea mică în compoziția cadrului, o ușoară apropiere a aparatului sau o insuficientă schimbare a direcției de filmare este resimțită pe ecran ca o „săritură" neplăcută. O schimbare mai accentuată a unghiului de filmare, o apropiere sau o îndepărtare mai bruscă dau rezultate bune la racorduri, căci montajul preferă contrastul de unghi, de mărime (încadratură), de direcție, de conținut etc.

Dacă se filmează fața unui actor și apoi profilul sau chiar ceafa, aceste cadre vor putea fi montate împreună, datorită contrastului. Dacă un cadru este filmat în plan mediu și apoi se deplasează aparatul ori personajul cu un pas, sau dacă obiectivul de 40 mm este schimbat cu unul de 50 mm, aceste două cadre, deși filmate din aceeași direcție, nu se vor putea lega deoarece în loc să simtă o schimbare a punctului de vedere, spectatorul va avea impresia unei „sărituri", a unei tresăriri brutale a cadrului, contrastul fiind insuficient. O imagine face loc altei imagini ca urmare a unei transformări logice din interiorul secvenței sau datorită unei tensiuni emoționale care cere o subliniere sau o detaliere. În cazul acesta cea mai bruscă schimbare a punctului de vedere va pare cu totul firească. Dimpotrivă, dacă întreruperea unui plan cu altul nu e determinat de rațiuni dramatice, atunci apariția noului cadru, fiind nejustificată, racordul oricît de îndemînatic ar fi făcut, rămîne inutil și nefiresc. Fiecare trecere trebuie să marcheze un element nou, deci trebuie să existe un motiv pentru care atenția spectatorului să se transfere de la o imagine la alta. Pentru fluiditatea tranziției este necesar ca dimensiunile și compoziția cadrelor să fie net diferită adică să existe un contrast bine marcat între cele două planuri ce urmează a fi legate. Dacă de la un plan mediu al eroului, se trece la un plan apropiat care este filmat dintr-un unghi diferit, unghiul acestei schimbări trebuie să fie considerabil marcat; de pildă, pentru a fi cît mai clar, aparatul trebuie așezat la 90° față de poziția lui anterioară. Rezultate bune se obțin și prin înlocuirea obiectivului de 50 mm cu care a fost turnat primul plan, cu un obiectiv de 75 mm, adică cu un unghi de filmare mult mai restrîns, pentru turnarea celui de-al doilea plan. Studiind fig. IV.5 observăm că trecerea de la *a* la *b* modifică prea puțin dimensiunile imaginii, adică contrastul dintre aceste încadraturi este insuficient pentru a asigura o trecere fluidă. În schimb, se poate realiza un racord bun între planurile *a* și *c*, avînd în vedere contrastul distinct dintre imagini. Revenind la tranziția *a—b* compoziția ambelor cadre fiind asemănătoare, particularitatea dramatică care ar motiva tăietura de montaj devine minoră, racordul pierzîndu-și atît sensul dramatic cît și fluiditatea.

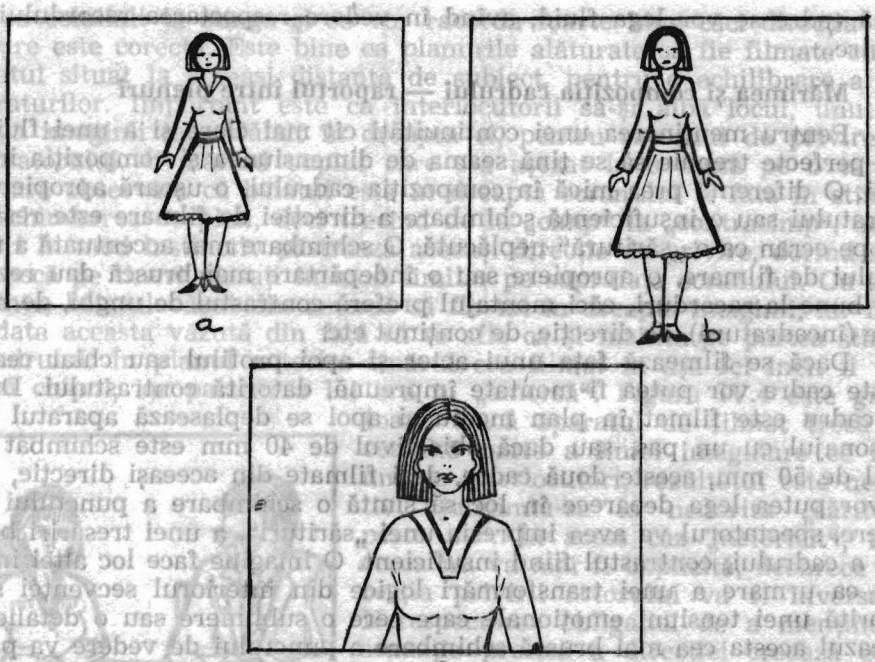


Fig. IV.5. Trecerile dintre diferite încadraturi.

Valoarea expresivă a cadrului

S-a amintit mai înainte că motivul pentru care se schimbă încadratura este dat în mod esențial de schimbarea valorii expresive a imaginii care poate varia din multe motive. În primul rînd trebuie ținut seama de scăderea naturală și organică a interesului pe care îl suscită în spectator, care după ce a urcat rapid la o valoare maximă, imediat după ce încadratura apare pe ecran, descrește apoi după o anumită curbă emoțională, pînă la valorile cele mai mici. Fragmentul de peliculă trebuie tăiat în încadratura substituită de următoarea mai înainte ca acest interes sau valoare emoțională și subiectivă să ajungă să se anuleze complet, sau mai rău, să capete valori negative. Monteurul va trebui să intervină cu tăietura exact în momentul cînd întreg complexul de factori emoționali ai încadraturii vor începe să alunece pe panta descendentă a valorii expresive. Ochiul omenesc nu reușește să analizeze integral toate elementele prezentate de cadrul cinematografic, el se comportă în fața figurilor de pe ecran ca în fața imaginilor vieții reale: face din ele o sinteză inconștientă, cu atît mai vie cu cît sînt mai semnificative elementele pe care-și plimbă privirea adică cu cît sînt mai capabile să-i atragă atenția, cu atît mai ștearsă, pînă la plictiseală și saturație, cu cît același cadru rămîne mai mult timp pe ecran. O valorificare exactă și completă a elementelor cadrului cinematografic s-ar putea face numai dacă „toate

punctele ecranului ar cădea succesiv sub viziunea directă a ochiului ceea ce practic nu este posibil. Analiza vizuală a ecranului este cu atît mai extinsă cu cît este mai mare partea din suprafaţa acestuia care este cuprinsă în zona de atenţie.

Mutarea mecanică a zonei de atenţie a spectatorului asupra obiectului filmării îl determină pe monteur să execute racordul ţinînd seama de mişcarea figurilor care se află în centrul acelei zone. „Săritura" de montaj cum este denumită în limbajul practic, poate fi determinată de o vizibilă discontinuitate în mişcarea figurilor ca şi de alţi multipli factori: (direcţie, lumină, ritm interior, decor, costume, expresie, elemente sonore) dar nu va fi neglijat faptul că „săritura" mai apare la deplasarea discontinuă pe ecran a centrului de atenţie de la o bucată la alta ca urmare a unei poziţii diferite a obiectului principal al filmării, pe suprafaţa ecranului. Dacă obiectul filmării nu se schimbă, va fi necesar ca mişcarea continuă a zonei de atenţie pe acel obiect, să curgă lin peste racord, fără discontinuitate. În cazul cînd în a doua încadratură obiectul filmării este divers, este recomandabil să se sublinieze această diversitate obligînd atenţia spectatorului să se mute în altă zonă a ecranului care se află de obicei într-un punct simetric precedentului. Două încadraturi succesive pot fi denumite „reducerea" sau „mărirea" celeilalte cînd aparatul de filmat dă impresia că nu şi-a mutat poziţia ci numai amploarea cîmpului.

Tăietura de montaj poate fi determinată şi de mişcarea elementelor pe ecran cînd aceasta duce la o modificare sau la un dezechilibru al raporturilor existente la început în încadratură între acele elemente.

Racordul de lumină, culoare, tonalitate, atmosferă

La unirea cadrelor, monteurul va fi atent ca lumina, culoarea, tonalitatea să fie factori determinanţi în obţinerea fluidităţii şi continuităţii în aşa fel ca spectatorul să uite că filmul este alcătuit din bucăţele. O diferenţă chiar mică între valorile luminii şi umbrei în două cadre învecinate va produce un şoc vizual neplăcut. Imaginile vor fi îmbinate şi armonizate în funcţie de tonalitate, de direcţia luminii, de gama coloristică. Dacă un plan în care predomină tonurile întunecate este legat de o imagine mai deschisă va apare o întrerupere în linia fluidităţii din cauza discordanţei de tonalitate şi luminozitate. La îmbinarea cadrelor filmate în exterior cu cele filmate în interior trebuie de asemenea să se ţină seama de tonalitate. În interiorul aceleiaşi secvenţe nu trebuie introduse cadre care să contrasteze prin tonalitate, lumină, culoare, cu planurile anterioare şi posterioare. Dacă monteurul urmăreşte o unitate şi o desfăşurare lină a povestirii, aceste şocuri puternice vor fi neavenite şi extrem de dezagreabile. Şi direcţia luminii, mărimea şi poziţia umbrelor au un rol de jucat la efectuarea tranziţiilor de montaj. O problemă delicată o ridică racordul de culoare. Paleta coloristică a unei imagini trebuie să se armonizeze cu cea a imaginii adiacente. În cazul cînd cadre în tonuri deschise alternează cu cadre în tonuri închise, trecerea devine dură şi trebuie găsit un mijloc de atenuare a trecerii. Să ne imaginăm o pădure filmată în plan general şi undeva departe o fetiţă într-o rochie de cu-

loare închisă. Dacă acest cadru este brusc întrerupt cu un plan apropiat al fetei îmbrăcată în culori foarte deschise, atunci, deşi ea apăruse şi în planul general precedent se va crea la montaj o senzaţie de şoc din cauza încălcării racordului de tonalitate a culorii. Este preferabil ca pe ecran să nu se succeadă planuri a căror dominante cromatice nu fac casă bună. Fondu-ul simplu sau înlănţuit poate fi uneori salvator în cazuri critice. În timpul filmării, trebuie să se vegheze ca axa de lumină şi raportul umbră-lumină să nu fie substanţial modificate. Unitatea de tonalitate cît şi îmbinarea armonioasă a unor culori contribuie la fluiditatea tranziţiilor şi la o derulare estetică a secvenţelor ce compun întregul film.

La schimbarea de unghi trebuie menţinută ambianţa şi tonalitatea generală evitîndu-se nuanţe sau pete de culoare care ar face o netă discordanţă. Direcţia sursei de lumină cît şi a umbrelor trebuie şi ea respectată pentru reuşita racordului. În cursul filmării este necesar să se ţină seama de luminozitatea din cadru şi de tonalitatea cadrelor, precum şi de modificarea luminii şi a tonalităţii în interiorul planurilor. Să presupunem că se turnează pe platou unde decorul reprezintă o sală elegantă cu mobilier de stejar brun. Pe acest fond se profilează o serie de personaje din veacul al XVIII-lea. Unul dintre invitaţi are un veston albastru. Dacă în cadrul alăturat se insistă asupra acestei persoane, pata de albastru va rupe gama anterioară de culori provocînd la rîndul ei un aşa-zis „şoc de culoare" (care poate fi pozitiv sau negativ în funcţie de situaţie). Unele secvenţe se filmează ziua, altele noaptea sau pe soare, ploaie, ninsoare etc. Este de la sine înţeles că aceste racorduri se vor respecta, căci nu ne imaginăm o persoană ieşind din casă ziua în amiază şi ajungînd pe stradă în întunericul nopţii. Chiar pe clachetă este indicat dacă turnarea a avut loc ziua sau noaptea, aceasta folosind în special laboratorului pentru condiţiile de prelucrare. Să zicem că o scenă se petrece vara la mare într-un interior luminat conform unei dimineţi însorite. Este vorba de un decor pe platou cu surse artificiale de lumină. Grupul vesel de tineri aflaţi în vilă se îndreaptă spre ieşire. Aici intervine tăietura care leagă planul de interior cu cel de exterior care a fost filmat la un mare interval de timp. Acest al doilea cadru va trebui să îndeplinească condiţiile de luminozitate, tonalitate etc., pentru a putea fi alăturat imaginii din interior. O atmosferă sumbră nu poate fi legată direct de una strălucitoare. Această tranziţie dacă nu este motivată dramatic, întrerupe fluiditatea, provocînd o reacţie negativă în spectator, datorită discordanţei.

Racord de expresie, de joc actoricesc

Un alt element determinant la efectuarea unei legături este expresivitatea actorului respectiv al chipului şi jocului său. De exemplu: urmărim în plan de ansamblu izbucnirea unui scandal între soţ şi soţie: feţele lor sînt crispate şi furioase. La trecerea în prim plan remarcăm că au cu totul altă expresie. Nici urmă de încrîncenare sau priviri duşmănoase. Un asemenea racord care nu ţine seama de continuitatea de expresie a interpreţilor nu are voie să vadă lumina ecranului. Pe parcursul turnării unui film chiar dacă unele cadre sînt filmate la mari intervale de timp, trebuie urmărită cu minuţiozitate expresia actorului mai ales

în imaginile ce vor fi alăturate în final la masa de montaj. Un personaj primește o veste bună și fața lui radiază de bucurie, ochii strălucindu-i încîntați. Scena este filmată în plan general, dar monteurul pe bună dreptate vrea să intervină cu un plan mai apropiat, tocmai pentru ca spectatorul să citească mai bine expresia de bucurie pe fața eroului. Dar iată că din păcate la filmare nu s-a ținut cont de racordul de joc și în primplan expresia de pe chipul actorului nu mai este aceeași ca în imaginea precedentă. Montajul are posibilitatea de a dezvălui cu precizie spectatorului cele mai subtile nuanțe de joc ale actorului, cu condiția ca racordul de expresie să fie respectat. Vorbind de interpreți este necesar să amintim importanța racordului de machiaj, coafură, ce trebuie urmărit cu strictețe la filmare.

Racord de ritm în interiorul imaginii

Un factor de asemenea important pentru menținerea continuității explicite și a fluidității, îl constituie ritmul din interiorul cadrului care trebuie să corespundă cu cel al planurilor învecinate. De pildă, eroul merge pe parcursul cîtorva cadre succesive care vor fi montate împreună. Încetinirea sau accelerarea mersului său vor fi filmate în funcție de schema finală de montaj și în funcție de ordinea și chiar de durata planurilor. În caz contrar, materialul nu se poate îmbina în condiții bune, dînd naștere unei senzații de întrerupere nedorită a continuității și fluidității echivalentă unei linii frînte. Prin montarea planurilor se creează un anumit ritm exterior care nu trebuie rupt de ritmul din interiorul cadrului deoarece împreună ele imprimă ritmul general al filmului. Un om care iese din imagine alergînd nu poate intra în următoarea imagine cu un pas domol. Să nu uităm că tăieturile se fac la fotogramă, deci la a 24-a parte din secundă! Pentru o trecere firească este obligatoriu să existe un racord de tempó și ritm al acțiunilor din interiorul cadrelor.

Racord de costum, decor, recuzită

Atît decorul, costumele cît și recuzita contribuie la crearea climatului filmului. În cinematografie conceptul de decor cuprinde atît peisajele naturale cît și construcțiile făcute de mîna omului pe platourile din studio sau în alte locuri de filmare fie în interior, fie în aer liber. Vorbind despre racorduri, important este ca linia continuității să nu fie întreruptă de „sărituri" de decor, costum sau recuzită. Orice schimbare a acestor elemente la împreunarea a două imagini crează șocuri inadmisibile. Fundalul din spatele actorilor cu toate accesoriile sale va trebui să fie identic în planurile alăturate de montaj. O tînără îmbrăcată într-o rochie roșie, ținînd un pachet mare în mînă, urcă în tren. Planul următor o arată cum intră în compartiment. Spre surprinderea noastră fata are un taior verde, iar pachetul mare din planul anterior s-a transformat vecinate va produce un șoc vizual neplăcut. Imaginile vor fi îmbinate și într-unul mic. Deci aceste două cadre din cauza încălcării racordului de costum și recuzită, nu se pot lega. La filmare trebuie o atenție deosebită pentru menținerea locului exact a fiecărui obiect atunci cînd dra-

maturgia o cere. O persoană singură în decor stă într-un fotoliu și citește. Prima imagine este un plan de ansamblu, deci spectatorul a înregistrat toate detaliile încăperii. A doilea cadru o găsește pe eroină tot în același loc adîncită în lectură. Decorul, costumul și întregul arsenal de recuzită trebuie să fie identic ca cel din imaginea precedentă. Este recomandabil să se facă fotografii de racord mai ales pentru filmările care sînt distanțate în timp și spațiu.

Și decorul natural crează probleme de racord. Pomii în floare de la începutul unei scene ce se desfășoară într-o dimineață însorită de primăvară nu se pot lega în interiorul aceleiași secvențe de verdele intens al verii sau de ruginiul toamnei.

Racordul de mișcare

Acest gen de racord reprezintă concordanța unei mișcări efectuate la sfîrșitul unui plan, cu aceeași mișcare executată la începutul următorului plan. Trecerea de la o imagine la alta trebuie să fie cît mai fluidă pentru ca spectatorul să nu-și dea seama că mișcarea (aparent continuă) este alcătuită din fragmente. Condiția de bază pentru legarea cadrelor pe mișcare, îl constituie asemănarea gesturilor executate de actori în imaginile învecinate. Dacă într-un plan actorul își ia pălăria din cuier cu mîna dreaptă iar în al doilea plan continuă gestul, punîndu-și pălăria pe cap cu mîna stîngă, este evident că racordul nu va fi nici fluid și nici firesc, ci mai degrabă bun de aruncat la „coș". Un alt factor important este viteza de deplasare, care nu trebuie să difere în cadrele ce urmează a fi unite. La filmare mișcarea este într-adins reluată ca să se poată găsi și la un plan și la celălalt, fotograma ideală de legătură care să dea senzația unei perfecte continuități. La prima vedere s-ar părea că un racord corect trebuie să distribuie mișcarea în mod egal de o parte și de alta a lipiturii. Dar atenție! Teoria și practica au demonstrat că nu este așa. Insistînd asupra faptului că fiecare racord își creează propriile legi după o serie de criterii, îndrăznim totuși să recomandăm că nu este bine ca mișcarea să fie tăiată la jumătate, ci să se întrerupă primul cadru în momentul cînd mișcarea abia a început, lăsîndu-se astfel cea mai mare parte posibilă din ea în cadrul al doilea. Într-un plan apropiat, o conversație se încheie și una din persoane, se ridică de pe scaun pentru a se îndrepta spre ușă. În cadrul următor, care este un plan de ansamblu, îl vedem pe actor (continuînd mișcarea din punctul unde o lăsase), mergînd către ușă, deschizînd-o și plecînd. La filmare gestul de ridicare de pe scaun a fost făcut în ambele cadre. Monteurul va lăsa începutul mișcării în planul apropiat și continuarea în planul de ansamblu. Racordul va avea loc în momentul cînd persoana schițează gestul de sculare, iar ochiul omenesc urmărind în mod automat și instinctiv desfășurarea mișcării, nu va remarca trecerea de la o imagine la alta, împlinindu-se astfel deziderațul continuității. Lucrurile se complică dacă ridicîndu-se de pe scaun, persoana își ia cu o mînă pardesiul și servieta și cu cealaltă mînă pălăria și umbrela. Va fi nevoie ca în planul următor, toate aceste gesturi să fie reluate cît mai asemănător (ca traiectorie, viteză, ordine). Există cazuri cînd două imagini pot fi legate în așa fel încît acțiunea să pară continuă

cu toate că în realitate a fost eliminată o parte a mișcării. Un băiat cu un buchet de flori aleargă, depărtîndu-se de aparat, către treptele unei scări aparținînd casei unde locuiește fata pe care el o iubește. Aparatul este situat în spatele interpretului care fuge deci pe direcția „axei" (fig. IV. 6, *a*). Acest plan general durează pînă în clipa în care tînărul pune piciorul pe prima treaptă. Pentru cadrul următor, aparatul va fi mutat pe partea laterală a scărilor, cu o schimbare de unghi de 90°. În acest plan mai apropiat (fig. IV. 6, *b*), tînărul este văzut din profil, suind scara. Un racord corect presupune punerea în concordanță a celor două cadre în așa fel ca a doua imagine să preia mișcarea personajului din punctul unde a fost tăiată prima imagine. Se constată însă că pentru ritmul emoțional al scenei este preferabil să se elimine o porțiune de mișcare. După apariția primului cadru pe ecran, spectatorul intuiește dorința tînărului de a ajunge cît mai repede pe treptele ce-l duc la iubita lui, fapt care-l determină pe monteur să taie substanțial din drumul parcurs pînă la capătul scărilor. Topografic vorbind, personajul nostru face un salt de la punctul y la punctul z avînd în vedere că distanța y—z el nu o mai parcurge, omițîndu-se astfel intenționat cîțiva metri. În fig. IV. 6, A prima poziție a aparatului este notată cu *I* iar actorul aflat cu spatele la aparat pornește din punctul x ca să ajungă în z, la primele trepte ale scării. La filmare, personajul a fugit pe toată distanța x—z, efectuînd în plus și cîțiva pași pe scară. Poziția următoare a aparatului este indicată în fig.

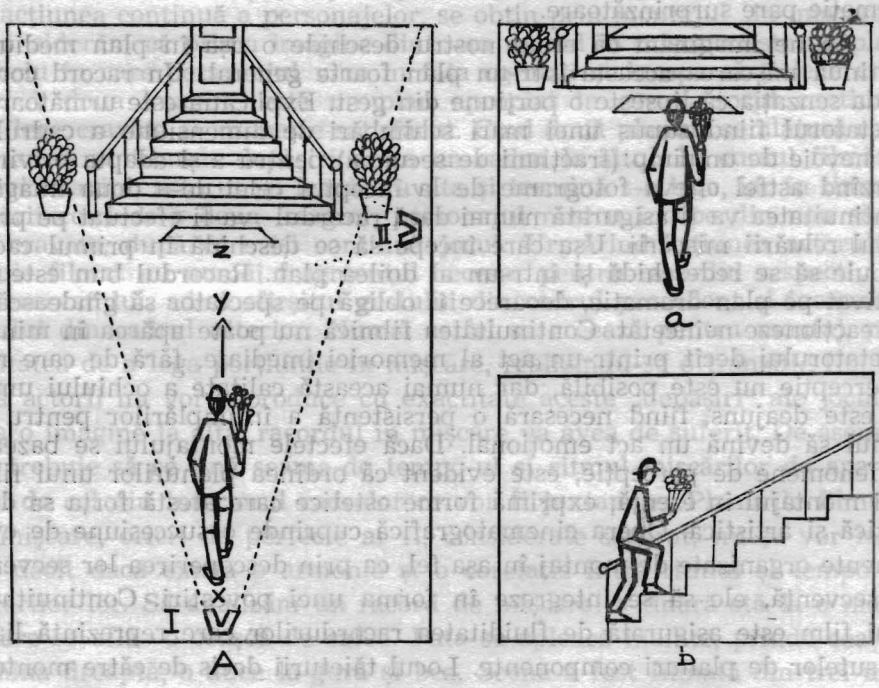


Fig. IV.6. Trecerile prin eliminare de acțiune.

IV. 6, *A* cu *II* reprezentînd o deplasare cu 90° față de locul inițial. În fig. IV. 6, *b*, actorul, văzut de profil, suie toate treptele. Analizînd materialul filmat, monteurul simte că este mai bine, pentru semnificația dramatică, să taie primul cadru în punctul *y* din fig. IV. 6, *A* și să-l lege direct cu fotograma unde talpa tînărului urmează să atingă treapta scării fig. IV. 6, *b*. Acest exemplu denotă clar că există cazuri în care, în favoarea tensiunii dramatice, ritmului și fluidității este recomandabil ca un fragment din acțiune să fie eliminat. Orice rupere a unui element ce creează imaginea artistică: spațiu, timp, acțiune, este provocată cu bună știință, prin montaj, pentru a se obține o stare emoțională și un moment semnificativ în vederea sublinierii unor secvențe din desfășurarea filmului.

Trecerea de la un plan la altul efectuată de monteur recompune continuitatea unui gest, intenție, gînd, sentiment, restabilind o fluiditate estetică și o unitate spațială. Din exemplul arătat mai sus, deducem că un plan trebuie să dureze exact timpul necesar exprimării lui. Este cazul planului „*a*" din fig. IV.6, care a fost tăiat în punctul *y* din fig. IV.6, *A*. Dacă acest cadru ar fi persistat peste timpul necesar semnificației sale, atunci sigur ar fi părut prea lung, datorită timpilor morți. Schimbarea planurilor este asociată și asimilată acțiunilor psihologice ale personajelor filmului prin care ea poate determina interesul pe care drama trebuie să-l suscite în spectator. Uneori, pentru menținerea fluidității este necesar ca mișcarea din cadru să fie parțial repetată. La prima vedere, această afirmație pare surprinzătoare.

Să ne imaginăm că eroul nostru deschide o ușă în plan mediu și continuă mișcarea aceasta într-un plan foarte general. Un racord corect va da senzația că lipsește o porțiune din gest. Explicația este următoarea: spectatorul fiind supus unei mari schimbări de dimensiune a cadrului, are nevoie de un timp (fracțiuni de secundă) pentru a-și adapta privirea, pierzînd astfel cîteva fotograme de la începutul celei de-a doua imagini. Continuitatea va fi asigurată numai dacă racordul va fi efectuat pe principiul reluării mișcării. Ușa care începe să se deschidă în primul cadru trebuie să se redeschidă și într-un al doilea plan. Racordul bun este cel motivat pe plan dramatic, deoarece îl obligă pe spectator să gîndească și să reacționeze neîncetat. Continuitatea filmică nu poate apărea în mintea spectatorului decît printr-un act al memoriei imediate, fără de care nici o percepție nu este posibilă, dar numai această calitate a ochiului uman nu este deajuns, fiind necesară o persistență a întîmplărilor pentru ca filmul să devină un act emoțional. Dacă efectele montajului se bazează pe fenomene de percepție, este evident că ordinea planurilor unui film, deci montajul în esență, exprimă forme estetice care atestă forța sa dramatică și artistică. Opera cinematografică cuprinde o succesiune de evenimente organizate de montaj în așa fel, ca prin descoperirea lor secvență cu secvență, ele să se integreze în forma unei povestiri. Continuitatea unui film este asigurată de fluiditatea racordurilor care reprezintă liantul sutelor de planuri componente. Locul tăieturii decis de către monteur are o importanță covîrșitoare în prezentarea unor evenimente succesive

care să reveleze etape noi ale acțiunii în momentele dramatice cele mai adecvate și reprezentative. Dacă reținem în mod clar că un plan este mai lung sau mai scurt decît precedentul, aceasta este în măsura în care noi sesizăm în interiorul acestui plan o acțiune mai lungă sau mai scurtă. Intervine aici în mod evident o problemă crucială: pentru spectatorul rupt de subtilitățile limbajului filmic, un plan își epuizează mesajul acolo unde pentru un alt spectator mai avizat, o durată mai scurtă ar fi suficientă. Monteurul trebuie să țină cont și de acest factor la determinarea racordurilor și la stabilirea lungimilor atît a cadrelor cît și a secvențelor. Este cert faptul că la ora actuală, forma filmică ne-a obișnuit să gîndim, să percepem, să analizăm și să sintetizăm mult mai repede. Montajul nu trebuie să echivaleze numai cu o comunicare de idei, ci trebuie să stîrnească participarea emotivă a spectatorului, printr-o selecție a amănuntelor esențiale, a unor gesturi sau întîmplări semnificative puse în evidență prin natura racordului. Continuitatea dramatică a filmului este asigurată în mod special de racordurile făcute în plină mișcare, eliminîndu-se, pe cît posibil, „timpii morți". O problemă delicată și dificilă este aprecierea subiectivă a porțiunii de mișcare unde trebuie efectuată tăietura, adică „momentul de montaj". Un racord în mișcare estompează discontinuitatea planurilor, prin unitatea organică a gestului. Trecerile personajelor dintr-o încăpere într-alta necesită în cele mai multe cazuri filmarea scenei în două etape separate, urmînd a se îmbina cadrele într-o mișcare continuă. Cele mai firești, imperceptibile și fluide legături care nu întrerup acțiunea continuă a personajelor, se obțin prin montajul „în mișcare". Să considerăm că prima imagine dintr-un racord în mișcare este un plan mijlociu în care personajul vine în fața oglinzii și începe să-și lege cravata. A doua imagine este un plan apropiat în care actorul continuă să-și lege cravata și zîmbește satisfăcut. Cînd două planuri se alătură este necesar să se filmeze depășiri de la un cadru la altul. În cursul filmării primei imagini, actorul își leagă cravata și termină s-o lege, iar în timpul turnării celei de-a doua imagini, personajul nostru începe din nou să-și lege cravata, după care își continuă jocul. Urmărind acțiunea actorului, trebuie filmat nu numai fragmentul necesar pentru racordul respectiv ci și „rezerva" lui, adică sfîrșitul gestului din cadrul precedent și începutul gestului din cadrul ulterior. Numai astfel se creează pentru montaj, posibilitatea de a lega porțiunile în mișcare, realizîndu-se o tranziție fluidă. Dacă actorii nu vor reproduce cu exactitate aceste „depășiri" ale jocului de la o imagine la alta, racordul în mișcare va avea de suferit. De asemenea, trebuie să se țină seama de tempo-ul și ritmul mișcărilor de aparat cît și de cel din interiorul cadrelor ce vor fi juxtapuse. Planurile filmate din mișcare, oricît de perfecte ar fi, considerate separat, nu se vor lega bine decît dacă există o armonie și o corelație între ritmul și tempo-ul mișcărilor lor. Să analizăm un racord de mișcare: o tînără stă la o masă pe care se află o ceașcă de cafea. Fata se apleacă înainte, prinde ceașca cu mîna dreaptă, o duce la gură și bea. Scena a fost filmată din trei unghiuri principale și anume: primplan, plan mediu și plan general — fig.

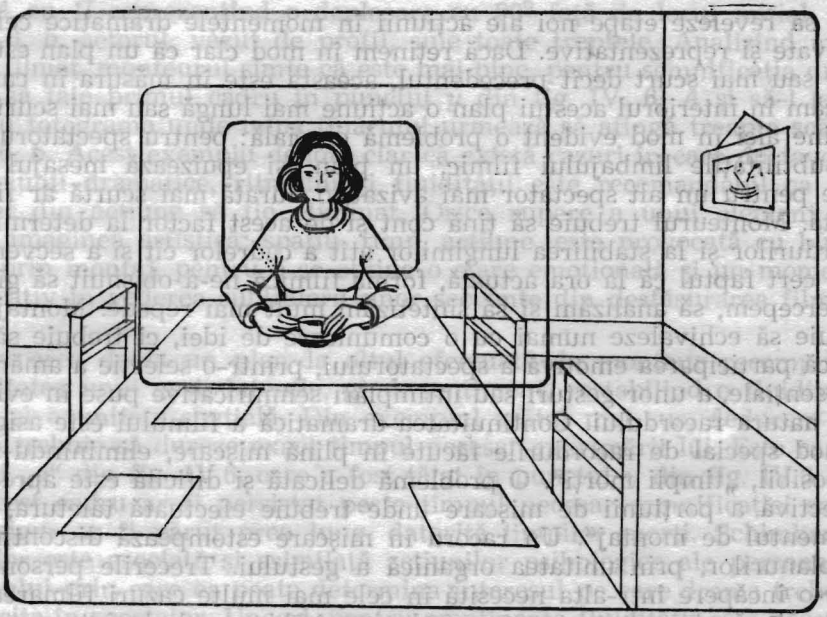


Fig. IV.7. Obținerea unui racord de mișcare.

IV. 7. Să studiem mai întîi trecerea de la primplan la plan mediu. Există un moment premergător mișcării mîinii și înclinării capului cînd o scurtă privire în jos dezvăluie dorința fetei de a ridica ceașca. Este bine ca primplanul să fie tăiat după ce actrița își coboară ochii, pentru ca efectul intenției ei să fie văzut în următoarea încadratură. În felul acesta, este justificată apariția pe ecran a planului mediu cuprinzînd aplecarea către obiect și tot restul gestului de a ridica și duce la gură ceașca cu cafea. Schimbarea planului apropiat cu planul mediu va fi binevenită, întrucît în primplan din cauza dimensiunii cadrului, acțiunea rămînea în „off" (în afara imaginii). În cazul tranziției de la plan general la plan mediu, mișcarea poate demara din planul general, adică apucarea ceștii, iar continuarea gestului să fie urmărită în planul mediu. Rezultă că două faze distincte ale mișcării sînt arătate în cadre diferite fără a întrerupe cursul fluidității. O altă soluție ar fi efectuarea racordului în unul dintre punctele de pe traiectoria ascendentă ori descendentă a brațului, unde poate fi găsită o pereche de fotograme „gemene" care să îndeplinească condițiile optime pentru menținerea fluidității. Trecerea de la plan mediu la primplan implică tot un racord pe mișcare și anume: majoritatea acțiunii se va consuma în planul mediu, întîrziindu-se introducerea planului apropiat pînă în momentul în care mîna va intra în cadru. Racordul este motivat avînd în vedere că primplanul este montat în momentul cînd în prima fotogramă de după lipitură, mîna pătrunde în imagine, continuînd gestul de a duce la buze ceașca din care o vedem pe tînăra fată sorbind o înghițitură. Introducerea primplanului mai este justificată și prin fap-

tul că elementele semnificative ale acțiunii precum și expresia interpretei pot fi urmărite mai îndeaproape. Mărirea cît și micșorarea încadraturii se întîmplă de fapt în timp ce obiectul filmării este în mișcare dar să nu uităm că mișcarea se traduce în spațiu și viceversa spațiul în mișcare. Schimbarea pe ecran a dimensiunii imaginii creează o senzație de mișcare, din cauza suprafeței diferite pe care a ocupat-o figura în cele două încadraturi. Primplanul reprezintă unul dintre cele mai tipice elemente expresive ale filmului pentru că este o izolare caracteristică a figurilor în timp și în spațiu. Orice încadratură conține în sine această posibilitate în dependență de alte elemente date sau nu între limitele sale. Primplanul este acel mod al încadraturii care oferă cele mai multe posibilități de racord deoarece în el sînt reduse numeric la minimum elementele din interiorul imaginii. O atenție deosebită trebuie avută la legarea mișcărilor de aparat (panoramice, transfocări, travling-uri etc.) pentru ca succesiunea planurilor să fie armonioasă adică să nu întrerupă linia continuității fluide. Racordul în mișcare trebuie efectuat în așa fel încît spectatorul să nu observe „mîna" montajului. De exemplu: cadrul este ocupat de perechi care dansează. Într-un anumit moment un cuplu învîrtindu-se, se apropie pînă ce ceafa partenerului acoperă obiectivul. Îndepărtîndu-se în același ritm muzical și printr-un procedeu invers, dansatorul în pas de vals deschide cadrul aflîndu-se în alt decor și însoțit de o altă persoană. În acest caz cele două încadraturi racordate pe parcursul unei mișcări sînt analoage în ceea ce privește direcția și sensul filmării. În momentul de montaj ce racordează un contracîmp de acest gen, se condensează în mod ideal timpul folosit de actor ca să „traverseze" aparatul de filmat. Tăietura va fi executată la limita vizibilității în ambele planuri adică în punctele în care fotogramele din cauza apropierii excesive a interpretului devin negre estompînd total imaginea prin obturarea obiectivului.

Intrarea și ieșirea din cadru pe axa aparatului pot fi asemuite cu fondu-ul de deschidere și respectiv de închidere, actorul aflîndu-se practic în afara cîmpului vizual eliberat de legile riguroase ale spațiului și timpului. Trebuie reținută ideea că timpul care se scurge în exteriorul încadraturii nu este perceput în mod direct de spectator, fiind limitat de posibilitatea subiectivă a unei evaluări aproximative. Un tren venind pe „axă" către spectator pînă ce acoperă întreg ecranul, dă senzația că trece de partea cealaltă a aparatului de filmat parcă „traversîndu-l" dacă în următoarea încadratură reapare, detașîndu-se tot dintr-o obturare o obiectivului. La un asemenea gen de racord în mișcare, monteurul va trebui să lase între cele două fragmente de montaj, o serie de fotograme negre care vor exprima timpul convențional, necesar trenului pentru a ajunge în imaginea juxtapusă. Această durată va fi proporțională cu viteza și lungimea garniturii. Tranziția se poate executa:

— pe mișcarea persoanei sau a obiectului în cele două încadraturi;

— pe mișcarea aparatului de filmat în ambele planuri;

— pe mișcarea unui personaj sau element în prima imagine și pe aceea a aparatului în a doua;

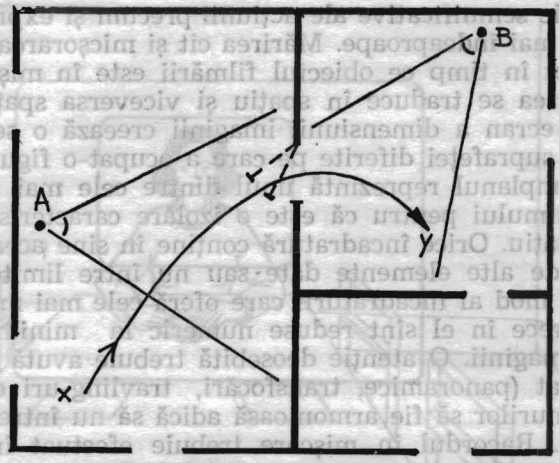


Fig. IV.8. Racord de mișcare în cazul filmării unui obiect cu două aparate.

— pe mișcarea aparatului de filmat în primul cadru și pe aceea a persoanei sau a obiectului din următorul cadru.

„Momentul de montaj" adică locul tăieturii este dictat în genere de factori subiectivi, mai clar spus de talentul, intuiția, experiența, exigența, minuțiozitatea și răbdarea de excepție a monteurului. Sutele de racorduri se pot împărți în grupuri cu destinații diferite căci îmbinările de cadre creează și dezvoltă idei în interiorul secvențelor dar și între ele. Trecerea cît mai dibace de la o secvență la alta joacă un rol important în armonia arhitecturală a filmului. Structura unei fraze de montaj e ca strofa unui poem.

Să analizăm acum următoarea situație. Presupunem două camere dînd una în alta și o persoană trecînd din sufragerie în dormitor. Această scenă este filmată simultan cu două aparate sincrone, plasate în punctele *A* și *B* (fig. IV. 8), actorul deplasîndu-se din *x* pînă în *y* pe traiectoria indicată în desen. Se obțin două benzi de imagine de aceeași lungime, reprezentînd drumul parcurs de protagonist dintr-o încăpere în alta. Logic ar fi ca racordul efectuat în orice pereche de fotograme identice, să iasă perfect. Practica ne demonstrează că o astfel de legătură, de fapt corectă din punct de vedere teoretic, creează senzația de reluare a mișcării. Motivele sînt de ordin strict psihologic. Pentru reușita racordului trebuie eliminate în dreptul lipiturii un număr de fotograme. Nu se pot enunța reguli categorice în montaj, dar îndrăznim totuși să spunem că la un racord în mișcare este recomandabil să se suprime de la un plan la altul, un anume număr de imagini cu atît mai mare cu cît cele două unghiuri de vedere sînt mai îndepărtate și mișcarea mai rapidă.

În cinema contează mai mult ceea ce percepem decît ceea ce vedem. În filmul „Pacific 231" realizatorul, la un moment dat, își propune ca mișcarea bielei locomotivei să fie asemănătoare loviturilor puternice de berbec date în cilindru. Indiferent de viteza mașinii, mișcările de

dute-vino ale bielei sînt riguros izocrone. Pentru obținerea efectului dorit se trișează, executîndu-se tăieturi de montaj. Acum ochiul percepe clar mișcările violente date de bielă cînd înaintează, în timp ce drumul ei de întoarcere se derulează normal. La prima vedere s-ar părea că a fost prescurtată mișcarea de retragere. Dar este exact invers! Loviturile puternice percepute de spectator nici nu mai există practic pe peliculă. Cu alte cuvinte, mașina efectuează într-o secundă patru trasee de dute-vino. Aceasta înseamnă trei fotograme pentru un „dus" și trei pentru „întors". Eliminînd la montaj cele trei imagini de înaintare a bielei pentru a păstra doar pe celelalte trei de înapoiere, se obține un „șoc" creat de săritura instantanee de la poziția extrem „spate" la poziția extrem „față". Impresia de percuție violentă nici nu există în imagine căci drumul de „ducere" a dispărut sub tăietura „foarfecelui poetic" pe care pe bună dreptate îl putem numi foarfece creator. Vrem în treacăt să amintim că elementele coloanei sonore: dialog, zgomote, ambianță, muzică au și ele darul de a îndulci racordurile, contribuind la menținerea continuității prin funcția lor de liant al numeroaselor fragmente de imagini ce compun filmul.

Planul de legătură

De multe ori, cu toate eforturile, cu toate combinațiile încercate, două imagini nu „vor" în ruptul capului să fie montate împreună. Cauzele sînt multiple: iluminarea diferită, un plan mai întunecat, altul mai luminos, dimensiunile, compoziția, direcția, jocul actorilor, ritmul mișcării etc. nu corespund și în consecință bucățile respective nu se pot lega. În asemenea situații, monteurul recurge la o „diversiune" pe care o introduce între cadrele cu pricina. Această imagine salvatoare este numită plan racord sau de legătură conform funcției pe care o îndeplinește. Povestirea cinematografică rezumă și concentrează acțiunea reală adică păstrează părțile esențiale eliminîndu-le pe cele mai nesemnificative. Totuși, uneori, două fragmente importante neîndeplinind condițiile necesare nu se pot uni, ceea ce duce la o întrerupere gravă a continuității. Atunci se face apel la planul de legătură care corectează greșala reușind să îmbunătățească linia de montaj a secvenței respective. Se pot intercala astfel detalii, imagini neutre sau cadre cu actori aflați la locul acțiunii sau în altă parte angrenați într-o întîmplare paralelă grefată pe aceeași structură dramatică. Datorită planului racord se restabilește fluiditatea povestirii și ideea de continuitate care riscă altfel să fie întreruptă. Să presupunem o scenă — cu o familie care se pregătește să plece la gară. În timpul filmării nu s-au respectat unele legi elementare pentru asigurarea îmbinării cadrelor ce compun această secvență. Din fericire pe platou se obișnuiește ca pentru un coeficient de siguranță să se tragă „planuri de racord", salvatoare de multe ori. În cazul nostru a fost filmat un ceas de perete arătînd diferite ore. Făcîndu-și valizele, soții au o discuție în contradictoriu. Direcțiile de privire nu se potrivesc, deci cadrele nu se pot lega, fapt pentru care monteurul intercalează planul cu pendula. Intervenția este reușită, căci scena a căpătat un sens mai precis, ceasul

jucînd chiar un rol dramatic: soții nu mai isprăvesc cu cearta iar timpul zboară.

Studiind racordul în mod amănunțit, pe toate fațetele sale, putem trage concluzia că importanța lui este covîrșitoare avînd în vedere că el, în ultimă instanță, reprezintă articulația filmului.

5. ELIPSA

Elipsa în literatură este o figură de stil, ce se definește drept subînțelegerea într-un context a unuia sau mai multor cuvinte omise. Sensul cucvîntului este de „lipsă", „omisiune" și provine din grecescul „eleipsis". În a șaptea artă prin elipsă, se înțelege suprimarea unor elemente din imagine sau coloană sonoră care reprezintă porțiuni din acțiunea filmului care nu sînt absolut necesare pentru înțelegerea comunicării unei idei emise de creator, spectatorului. Exemplul cel mai cunoscut este acela cînd avem de filmat un personaj care urcă o scară și ajungînd la capătul ei, trebuie să deschidă o ușă. Dacă am filma întreaga scenă de la început pînă la sfîrșit, ar rezulta un cadru lung, plictisitor și care nu spune nimic. Această filmare se rezolvă în mod simplu din două planuri: În primul cadru sînt arătați doar cîțiva pași făcuți pe scară, apoi se trece prin tăietură directă, la a doua imagine în momentul cînd persoana apasă pe clanța ușii. Elipsa, prin eliminarea unei părți, creează un gol în succesiunea acțiunii în timp, provocînd spectatorului un „șoc", obligîndu-l astfel să depună un efort în plus și deci o participare mult mai activă. Putem spune că arta cinematografică este o artă a elipsei, iar principiul filmului este sugestia. Între elipsă și temporalitate există o relație intimă, căci fiecare elipsă reprezintă o scurtare a duratei. În exprimarea cinematografică, elipsa joacă deci un rol primordial. Filmul se bazează pe o elipsă permanentă prin faptul că este un limbaj al imaginilor dotate cu o natură și o forță deosebită. Știm că simbolul reprezintă o imagine care prin ea însăși poate însemna mai mult decît arată, iar cinematograful tocmai prin faptul că ar putea face vizibil orice, este adesea obligat să se limiteze la o sugestie. Această obligație departe de a fi o constrîngere, constituie dimpotrivă o superioritate și unul din secretele puterii surprinzătoare a filmului. Exemplul cel mai vechi de elipsă îl găsim într-un film danez turnat în anul 1911. Pe bolta unui circ, în timpul unui salt spectaculos, o trapezistă împinsă de gelozie îl lasă pe partenerul ei să cadă, răzbunîndu-se astfel pe infidelitatea lui. Elipsa este aici folosită subtil și anume în loc să vedem toată tragedia prăbușirii mortale, urmărim legănarea trapezului gol.

Elipsa este deci cel mai eficient element al compoziției cinematografice. Suprimînd părți neesențiale din acțiune sau dintr-un dialog, elipsa îl obligă pe spectator la un fel de salt, ea îi impune o scurtătură în dru-

mul lui, și-i intensifică astfel atenția. Atunci cînd elipsa elimină o parte considerabilă a unui „tot" creînd un „gol" în succesiunea temporală, ea provoacă un „șoc" în mintea spectatorului. Această discontinuitate dinamică este o sursă de satisfacție artistică pentru omul elevat căci ceea ce nu este arătat ci doar sugerat dă frîu liber imaginației. Este adevărat că elipsa pretinde spectatorului un efort mai susținut. De îndată ce a 7-a artă a prins contururi mai precise, creatorii în mod firesc au recurs la concisiune, la o economie dramatică. Marele Chaplin și-a dezbrăcat arta sa de o haină prea greoaie, știind să utilizeze în mod remarcabil aluzia sau elipsa și reușind astfel să se facă în mod universal înțeles. În filmul lui „Opinia publică", atunci cînd eroina este părăsită, doar reflexele ferestrelor luminate ale vagoanelor marchează plecarea unui tren pe care nici nu-l vedem. Cu cît elipsele, prin eliminările de timp și spațiu, vor fi mai îndrăznețe, cu atît filmul va cîștiga în sobrietate și în putere dramatică. Spectatorul trebuie să restabilească, să descopere ceea ce aparent lipsește povestirii, să aprecieze unda de ironie a unei intenții, subînțelesul cuprins în succesiunea voit trunchiată. Uneori omisiunea unui moment dramatic conținînd fapte esențiale are ca scop sublinierea contrastului.

În filmul „Groapa cu șerpi", eroina, pradă unei crize de panică, s-a refugiat, baricadîndu-se într-o toaletă. Vedem scena în care doctorii și infirmierele o asaltează, ca imediat în planul următor să o regăsim pe fată, supusă unui teribil tratament terapeutic. Înțelegem, pe dată, tot lanțul evenimentelor ce s-au petrecut de la un cadru la altul, nefiind deci nevoie să fie nici arătate și nici explicate. Deducem, de asemenea, că starea sănătății ei s-a înrăutățit. Deoarece ecranul poate arăta „orice", fiind dotat și cu un extraordinar coeficient de realitate, cineastul poate și trebuie să apeleze la aluzie și să facă tot posibilul să fie cît mai bine înțeles de public. Realitatea înconjurătoare fiind analizată, descompusă și apoi reconstituită de către montaj. Descoperirea elipsei marchează un pas important în progresul limbajului cinematografic. Elipsa creează posibilitatea de evocare concisă, dînd cinematografului o extraordinară putere de sugestie. În filmul inspirat din povestea „Vampirul din Düsseldorf", Fritz Lang ni-l arată pe monstru (interpretat de Peter Lórre) apropiindu-se de o fetiță căreia îi cumpără un balon roșu. După cîteva secunde, vedem balonul înălțîndu-se spre cer. Pricepem imediat că fetița a fost furată. Elipsa a sugerat în mod abil răpirea copilului de către vampir. „Al treilea Om" (Reed) este titlul unui film unde ne întîlnim de asemenea cu elipse. De pildă, în scena cînd Holly Martins vede într-un spital copii otrăviți de medicamente falsificate, observăm că nici o clipă nu apar bieții copii, ci numai reacțiile de pe fața protagonistului Joseph Cotten, care urmărește înspăimîntat această priveliște cumplită.

Este adevărat că elipsa pretinde spectatorului un efort susținut de atenție. Trebuie să menționăm că elipsele apar nu numai în filme dar și în literatură și teatru, căci atunci cînd este vorba de activitate artistică intervine obligatoriu noțiunea de opțiune. Cinematograful alege elementele necesare și le aranjează într-o ordine artistică pentru a crea opere

de valoare. Realizatorul triază din viață, adică din masa faptelor reale, acele momente precise care i se par mai potrivite datorită caracterului lor semnificativ. Toate acestea sînt înregistrate pe peliculă cu ajutorul aparatului de filmat, iar dirijarea și asamblarea lor într-o suită cît mai interesantă și atrăgătoare este realizată de montaj. Sensul reiese din însăși această succesiune. Deci elipsa are rolul de a suprima din acțiune fragmentele de realitate care sînt inutile și care nu sînt dotate cu forță dramatică. Noțiunea de elipsă este strîns legată de cea de decupaj — operație analitică prin definiție. Decupajul trebuie să elimine timpii slabi și nesemnificativi ai acțiunii prezentate. Montajul fiind o operație sintetică și complementară decupajului, continuă munca acestuia, mînuind cu dibăcie și cu spirit creator noțiunea de elipsă. Prin intermediul montajului, spectatorul află înțelege, simte lucruri care nu sînt vizibile sau sesizabile direct, în nici una din imaginile proiectate pe ecran. Publicul a evoluat, dobîndind o cultură vizuală mai rafinată. El a învățat să observe cele mai neînsemnate detalii, cele mai vagi aluzii, reușind să le interpreteze și să le asocieze. Să presupunem următoarele planuri:

— Silueta unei persoane se furișează ieșind dintr-o clădire.

— O ușă se deschide lent descoperind o încăpere răvășită.

— În prim-plan, o dîră de sînge se prelinge pe muchia unei mobile.

Aceste trei cadre, datorită montajului eliptic, sînt suficiente și grăitoare căci ne-am dat seama de tot ce s-a putut întîmpla. N-a fost nevoie să fie arătate nici încăierarea, nici crima, nici victima, deoarece filmul prin sugerări și evocări a declanșat în conștiința noastră o serie de reprezentări intermediare. În filmul românesc „Haiducii" eroul nostru o îmbrățișează pe Anița, iubita lui, după care în planul următor îl vedem călărind ca vijelia în fruntea cetei lui de haiduci pentru a aduce dreptate țăranilor și celor asupriți. Elipsa constă aici din eliminarea unor acțiuni lipsite de importanță deci nesemnificative și anume drumul protagonistului pînă la ușă, deschiderea și închiderea acesteia, mersul pînă la grajd ca să-și ia calul, încălecatul, plecarea, întîlnirea cu fiecare haiduc în parte; formarea grupului etc. A fost mult mai interesant pentru densitatea narațiunii să se treacă prin montaj direct de la sărutul de despărțire, la galopul deslănțuit în goana după libertate și justiție. Trebuie să se țină cont ca prin folosirea elipsei să nu se suprime cumva vreun fragment important pentru acțiune. Există cazuri cînd genul filmului cere o atmosferă de plictiseală, lîncezeală, lipsă de preocupări, așteptare. În general scurgerea lentă a timpului nu face apel la această figură de stil. Elipsa poate crea o gamă întreagă de sentimente în funcție de modul cum a fost folosită în decursul acțiunii. În „Ritmuri ale orașului", regizorul Sucksdorff ne arată într-o secvență cum doi tineri se întîlnesc în timpul unei ploi de vară. Fata ține în mînă o plasă. În planul următor îl vedem pe un marinar bătrîn încercînd în van să prindă pește. În același cadru îi zărim și pe tineri într-un colț al ecranului. Seara cînd pescarul se reîntoarce acasă de-a lungul cheiului, observăm în trecere, plasa uitată de către fată. Această elipsă delicată este plină de sensibilitate și de umor avînd menirea de a-l ajuta pe spectator să se integreze cu ușurință în atmosfera filmului făcîndu-l receptiv la tema întîlnirii dintre cei doi

tineri. Uneori elipsa poate avea și o valoare umoristică, atenuînd și minimalizînd cu un fel de cinism jucăuș și dezinvolt, un eveniment tragic. Filmele polițiste, în majoritatea cazurilor, ne dezvăluie doar la final identitatea criminalului. Pentru crearea stării de tensiune o serie de elemente ale acțiunii rămîn necunoscute spectatorului care urmărește astfel, filmul cu mai multă curiozitate și interes. În „Al treilea om" (film citat mai înainte) portarul fiind pe punctul de a revela adevărul își îndreaptă brusc privire către obiectiv, figura lui reflectînd spaima, la vederea unui personaj pe care realizatorul nu ni-l arată, dar deducem prezența unui individ avînd intenția de a-l lichida pe acesta pentru a-l reduce la tăcere. Putem considera aceste elipse ca fiind subiective, spre deosebire de cele obiective unde numai spectatorului îi sînt ascunse unele elemente ale acțiunii. Eroina din remarcabilul film „Scurtă întîlnire" răvășită de plecarea omului drag, în drumul ei, cu trenul spre casă este deranjată de o vecină vorbăreață din compartiment. Un prim-plan o arată pe femeie trăncănind dar încetul cu încetul, vorbele dispar și sînt înlocuite de monologul protagonistei (Laura). În acest caz, elipsa a devenit subiectivă, deoarece pe eroina filmului n-o interesau cîtuși de puțin bîrfelile individei. O elipsă subiectivă întîlnim și în „Chtchors" unde șeful unui grup de soldați polonezi își pune mîna la urechi nemaiputînd să suporte zgomotul infernal al luptei ce are loc la castel. În coloana sonoră se instalează dintr-o dată „liniștea". Elipsa subiectivă presupune, deci, identificarea spectatorului cu un personaj din film. Putem da exemple de elipsă și din filmele românești. În „Vlad Țepeș", se trece de la o secvență de interior pe replica: „Rînduiți oștile" la o scenă de exterior numită „Trecătoare în munți" care ne dezvăluie un drum îngust, străjuit de stînci unde galopează mica oaste a lui Vlad formată din țărani călări, înarmați cu săbii și suliți. Observăm că n-au mai fost arătate toate pregătirile în vederea bătăliei și nici gruparea oastei fidele domnitorului țării. Elipsa a fost utilizată pentru eliminarea timpilor inutili dintre momentul cînd Vlad Țepeș ordonă să fie rînduite oștile și clipa în care imaginea ne arată grupul de războinici trecînd munții. În filmul „La răscrucea marilor furtuni" întîlnim o serie de elipse. Să ne amintim de secvența nr. 55: „O sală mare la palat" care începe cu un plan de sus foarte plonjat. Lumina unor sfeșnice ne dezvăluie un catafalc pe care sînt așezate două sicrie mari cu cîte trei morți înăuntru și un sicriu stingher în care zace Zamfir. Bălcescu se apleacă și se așează în genunchi în fața sicriului lui Zamfir șoptind: „Iartă-mă frate, iartă-mă..." Printr-un montaj care folosește elipsa, în fotograma următoare îl vedem pe Bălcescu alături de Golescu, călărind noaptea pe o potecă străjuită de o parte și de alta de grîne coapte. Cei doi călăreți își opresc caii. Au ajuns la încrucișarea unor drumuri. Nicolae Bălcescu îi spune prietenului său: „Țara este singura mea dragoste Arăpilă, înțelegi?... După această secvență denumită în decupaj „Drum printre cîmpuri de grîne", trecem iar cu ajutorul elipsei, direct la „Sala tronului" unde domnește o atmosferă încărcată. Întregul guvern este acolo, iar Bălcescu declară că: „Nu ne rămîne decît calea rezistenței". Elipsa are deci rolul de a înlătura timpii morți pentru a da acțiunii mai

multă tensiune și densitate. Uneori aparatul de filmat se substituie privirii personajului. Unele elipse se folosesc datorită unor rațiuni de ordin social. Există scene care nu sînt arătate pe ecran, ci doar sugerate. De pildă, răni îngrozitoare, torturi, violențe, dureri teribile, accidente oribile, omoruri etc. Metodele de atenuare ale unor astfel de fapte sînt diverse și vom analiza cîteva dintre ele. O scenă de duritate poate fi sugerată arătîndu-se expresia de pe fețele martorilor. De exemplu: În „Vlad Țepeș" fețele încremenite de oroare ale boierilor dezvăluie tragerea în țeapă a unor trădători de țară. De multe ori clipa tragică a morții este evitată, fiind oglindită în privirile pline de durere a celor din jur. O altă metodă este înlocuirea printr-un detaliu a evenimentului care face obiectul exprimării eliptice. De pildă, într-o luptă înverșunată corp la corp este suficient să vedem o mînă care se deschide și lasă să-i scape un pumnal, pentru ca să ne dăm seama că individul a fost înjunghiat de adversar. Detaliul unor ochi care devin dintr-o dată fixi, trădează moartea personajului fără a mai fi nevoie să se arate scena lungă și sinistră a agoniei. În „Vînătoarea tragică" un plan detaliu al manetei, folosind la conectarea cu un cîmp minat, arată cum ea recade încet, antrenată de mîna victimei. O altă metodă de a nu impresiona spectatorul cu scene de violență, este mascarea integrală sau parțială a acțiunii cu ajutorul unui element din decor. De exemplu, o încăierare poate avea loc în spatele unei draperii sau a unei uși întredeschise. În filmul „Cu mîinile curate" (S. Nicolaescu) s-a realizat o urmărire tensionată cu numeroase schimburi de focuri de revolver îndărătul unor lăzi dintr-un depozit. Imaginea directă mai poate fi înlocuită de umbra ei pentru ca șocul provocat spectatorului să fie atenuat. Este preferabil ca scenele de mare duritate să fie dezvăluite indirect și anume prin siluetele personajelor în „contra luminii" sau proiectate pe diverse suprafețe. Imaginea evenimentului poate fi prezentată uneori deformată de către o oglindă sau obiecte cu suprafețe curbe. Și reflexele unor lumini pe chipul eroilor din film, poate sugera o acțiune care nu este arătată în mod direct. Să presupunem că un personaj intră într-o sală de cinema. Nu este nevoie să se arate ecranul unde este proiectat filmul, este suficient să se vadă pe fața actorului jocul de lumini provocat de schimbarea planurilor. Desfășurarea unei acțiuni pe care realizatorul nu dorește s-o înfățișeze direct, poate fi totuși urmărită de spectator prin oglindirea ei dintr-o apă, într-un geam în lentile de ochelari etc.

Să nu uităm să amintim că o imagine poate fi evocată cu ajutorul coloanei sonore. O femeie este nevoită să treacă noaptea printr-o pădure. Deodată îi apare în cale un grup de bandiți care o atacă. În loc să vedem continuarea scenei, auzim țipetele stridente ale unei păsări speriate. Elementul sonor a înlocuit imaginea. Nașterile care în marea majoritate a cazurilor nu sînt arătate în film, determină recurgerea la elipsă prin evocări sonore. De exemplu: În filmul „Universitățile mele" Gorki, tînăr, vede pe malul mării o femeie care naște. Strigătul ei se transformă într-o muzică emoționantă iar imaginea reprezintă valuri înspumate lovindu-se de stîncile țărmului. Actul nașterii mai poate fi sugerat de primul scîncet al

pruncului. Un alt exemplu de elipsă unde imaginea este înlocuită printr-un element sonor este următorul: În „Ringul" balerina-deținută pe care o văzusem pînă acum umilită, spălînd podelele lagărului, este obligată să danseze în fața ofițerilor naziști. Este un dramatic „cîntec de lebădă". În finalul secvenței, în ritmul din ce în ce mai nervos al dansului, fata execută piruete din ce în ce mai rapide, mărgelele răsucindu-i-se în jurul gîtului. Comandantul neamț Gebauer se ridică rînjind sadic. Un plan îi cuprinde în încadratura sa pe ambii: călăul și victima. Perlele se învîrtesc tot mai strîns ca un laț amenințător. Umbra nazistului acoperă silueta fragilă a balerinei. Privirea speriată a fetei parcă presimte pericolul. Imaginea se întunecă într-un fond prevestitor de rele. Un strigăt sfîșietor sugerează deznodămîntul.

Anumite momente izolate dar semnificative sînt în unele filme, alăturate, pentru a pune în valoare datorită puterii lor de sugestie, o întreagă suită de evenimente nedezvăluite direct pe ecran. În „Laura", Otto Preminger a grupat mai multe imagini caracteristice, cu scopul de a arăta reușita tinerei desenatoare și rapida ei ascensiune profesională. Pentru menținerea unei continuități temporale, planurile au fost înlănțuite și însoțite de un laitmotiv muzical.

Elipsa reprezentînd o reducere a duratei, este frecvent folosită în scurt metraje (documentare de toate genurile: științifice, sportive etc.), dar mai ales în domeniul animației al cărui specific este condensarea maximă a acțiunii. În evoluția povestirii filmului, elipsa poate interveni pentru a elimina unele etape de mai puțină pondere și însemnătate. Celebrul film „Othello" realizat în 1952 este construit pe o serie de sincope și elipse care dau acestei capodopere o neobișnuită tensiune și putere dramatică. Othello, zbuciumat de revelația aparentei infidelități a Desdemonei, aleargă disperat prin castel, dar spectatorului nu i se arată momentul în care el se prăbușește la pămînt. Orson Wells utilizează elipsa în mod strălucit și iată că pe ecran apar o serie de planuri filmate în „racursi" (contra-plonjeu) ale unor păsări într-un zbor agitat și ale unor personaje aflate pe terasele de sus. Unghiul de vedere este al eroului căzut pe spate în grădina fastuoasă a palatului. Aceste cadre produc o ciudată ruptură a narațiunii, creînd un efect dramatic surprinzător. Acest film, alături și de alte capodopere cinematografice, constituie unul dintre cele mai frumoase exemple de dialectivă vizuală, comunicată de un montaj eliptic de excepție care poate fi comparat cu procedeele de stil cele mai moderne ale marilor scriitori contemporani. Datorită montajului eliptic, spectatorului i se oferă esența acțiunii, fapt care îi ține încordată atenția, îi stîrnește interesul și îi intensifică participarea la desfășurarea evenimentelor. Mînuirea acestei figuri de stil cere o mare măiestrie pentru ca opera de artă să nu-și piardă echilibrul și armonia. Elipsa, prin valoarea sa dramatică și poetică, conferă filmului un mod aparte de existență și de desfășurare în timp și spațiu, integrîndu-se în ampla și subtila sintaxă a montajului. A șaptea artă este pe drept cuvînt o artă a elipsei.

6. METAFORA

Metafora este figura de stil prin care se trece de la semnificaţia obişnuită a unui cuvînt sau a unei expresii la o altă semnificaţie pe care cuvîntul sau expresia nu o pot avea decît în virtutea unei comparaţii subînţelese. Originea acestui cuvînt se trage din grecescul „metaphóra" care înseamnă transport, strămutare în sens propriu şi transfer în sens figurat. Metafora rezultă deci dintr-o comparaţie subînţeleasă prin substituirea cuvîntului — obiect de comparaţie cu cuvîntul — imagine. A numi în mod metaforic „luna regina nopţii" înseamnă a exprima concis rezultatul comparaţiei dintre lună şi o regină. Cînd se vorbeşte despre „lumina spiritului", termenul de lumină este înţeles metaforic adică la figurat, căci lumină în sensul propriu reprezintă cu totul altceva (Lucrurile fizice, palpabile devin vizibile datorită luminii). Cuvîntul de care ne servim în metaforă este luat într-un sens diferit de cel propriu. Metafora poate avea o funcţie filozofică, psihologică şi estetică. Aceasta din urmă vizînd îndeosebi rolul sensibilator al metaforei, puterea ei de a da expresie anumitor sentimente ale „eului" şi de a ilustra felul specific în care realizatorul operei de artă, indiferent de formarea ei, resimte lumea. Modul de expresie metaforic este considerat un mijloc poetic de asimilare a lumii. Într-o accepţiune şi mai largă în filozofia culturii, metafora este invocată în definirea însăşi a culturii şi implicit a omului. Rezultă aşadar, că puterea sugestivă a metaforei slujeşte arta. Metafora este un element al limbajului artistic, al celui poetic prin excelenţă, care, după cum am văzut, se obţine pe temeiul unei comparaţii subînţelese printr-o substituţie cu mai multe variante. Dacă în retorică, metafora constă în schimbarea semnificaţiei unui cuvînt într-o altă semnificaţie, care nu mai corespunde acelui cuvînt decît în virtutea unei comparaţii care apare în mintea noastră, în cinematografie, metafora reprezintă alăturarea prin intermediul montajului a două imagini a căror juxtapunere sau confruntare dă naştere unui „şoc" psihologic în fiinţa spectatorului. *Scopul metaforei este de a înlesni înţelegerea mai profundă* a unui gînd sau mesaj pe care creatorul operei de artă vrea să ni-l comunice. Trebuie să precizăm că prima dintre cele două imagini învecinate face parte în majoritatea cazurilor din domeniul acţiunii, constituind un element al acesteia, în schimb cea de-a doua imagine care de fapt dă naştere metaforei, capătă valoare şi sens numai în legătură cu imaginea dintîi. Acest al doilea cadru poate aparţine respectivei povestiri cinematografice, dar poate fi şi un element străin de acţiunea filmului. Semnificaţia filmică nu depinde niciodată sau mai bine zis rareori de o imagine izolată, ci de o relaţie între imagini, adică de o explicare în sensul cel mai larg al cuvîntului. Orice imagine chiar şi cea mai oarecare este încărcată de un anumit sens înainte de intervenţia celei mai elementare combinaţii în vederea unei eventuale semnificaţii. Datorită proprietăţilor aparte ale imaginii filmice, putem afirma că aceasta intră cu spectatorul într-o relaţie dialectică şi într-un complex

afectiv și intelectual. Un film poate fi înțeles în funcție de nivelul de cunoștințe, sensibilitate, inteligență, cultură, imaginație etc. a persoanei care-l vizionează. Semnificația finală a unei imagini proiectată pe ecran depinde atît de dorința realizatorului de a transmite o idee, cît și de puterea de captare a spectatorului. Semnificația imaginii cinematografice este puternic influențată de juxtapunerea ei cu o altă imagine, fapt demonstrat cu prisosință de către metaforă.

Metaforele pot avea valori și semnificații deosebit de profunde, intime și complexe. La un prim nivel se situează:

Metaforele de ordin plastic se clădesc pe un efect de asemănare sau de contrast, pe baza unei analogii de tonalitate sau structură psihologică, într-un conținut cu semnificație reprezentativă. De exemplu, în filmul „Cu privire la Nisa", fața unei femei în vîrstă, destul de puțin favorizată de natură și cu un aspect „înțepat", este urmată de imaginea unui struț, avînd un aer solemn, demn și ofensat. În „Așa s-a călit oțelul", Donskoi a plasat, după un plan arătînd vaci îmbarcate într-un tren, obrazul bucălat și vesel al unui soldat german, iar după cadrul reprezentînd niște capre, a pus imaginea unui alt neamț de data aceasta, cu bărbuță, pretențios și afectat. Observăm că obiectul comparației este constituit în general din unul sau mai mulți oameni, adică factorul uman, iar termenul de comparație dintr-un animal, obiect sau element din natură etc. De exemplu: contrapunerea imaginii unui copilaș adormit cu planul unei ape molcome. Metafora comică se clădește pe o analogie de mișcare și de structură. Să presupunem că primul cadru ne arată pe muncitorii unei fabrici de filatură, pufnind în hohote iar al doilea plan reprezintă un mecanism care se mișcă sacadat pe verticală, dînd senzația că rîde și el. Aceasta ar fi o asemănare structurală. De frica poliției, o femeie ușoară evadează dintr-o casă rău famată. Ajunsă în holul de la ieșire, imaginea este tăiată urmînd un detaliu cu piciorul ridicat al statuii ce se află în acea încăpere. Ciocnirea dintre cele două cadre bazate pe similitudinea mișcării stîrnește hazul. Planul cu femeia alergînd, pus alături de piciorul statuii (parcă și el în fugă), creează o metaforă comică.

Metaforele dramatice pot fi plasate la un nivel superior căci ele se implică mai mult în acțiune, facilitînd înțelegerea în profunzime a scenariului și constituind, în același timp, un element explicativ. Filmul „Greva", prima realizare cinematografică a lui Eisenstein, conține un exemplu impresionant de metaforă dramatică. Un plan cu muncitori împușcați de țariști este urmat de imagini cumplite de abator cu animale înjunghiate. Metaforele dramatice au fost utilizate în mod frecvent în filmul mut apărînd din ce în ce mai rar în peliculele sonore de lung metraj. În scena în care mama stă nemișcată în trista și lunga veghe lîngă trupul neînsuflețit al soțului ei, Pudovkin inserează un prim-plan cu apa picurînd rar într-un vas. Această metaforă din filmul „Mama" sugerează spectatorului scurgerea anevoioasă a clipelor în asemenea împrejurări dureroase. În filmul de scurt metraj „Vox Maris" realizat de Adina Georgescu-Obrocea și Cristian Amza, dispariția tînărului pescar care pleacă în largul mării să-și salveze tovarășii, este sugerată printr-un

val puternic zdrobindu-se de stînci. Există de asemenea, două imagini alăturate și anume: prima fiind un plan general cu barca pescarului zărindu-se ca un punct mic pierdut la orizont în puterea infinitului, iar a doua un detaliu cu o floare de mac frîntă de vînturile năpraznice declanșate în timpul furtunii și a naufragiului, reprezentînd de fapt destinul tragic al eroului. Metafora dramatică s-a născut astfel prin juxtapunerea acestor cadre dintre care al doilea, introdus arbitrar de montaj, este aparent străin de acțiune. Această manieră ne duce cu gîndul la montajul atracțiilor, specific cinematografului sovietic mut. Ceea ce vedem pe ecran are un anume sens, fiind în general, întovărășit și de o semnificație care apare datorită unui proces mintal.

Metafora ideologică întărește cele spuse mai sus deoarece ea se adresează conștiinței, sugerînd o luare de atitudine în fața problemelor majore ce frămîntă societatea și în ultimă instanță întreaga lume. Opera cinematografică a lui Chaplin abundă în metafore și în acest sens amintim secvența de introducere a filmului „Timpuri noi" prezentînd imaginea turmei de oi ce se năpustește să treacă gardul, urmată de planul cu gloata ieșind dintr-un tunel de metrou. Montajul în filmele lui Eisenstein cuprinde o gamă vastă și subtilă de relații, menită să analizeze și să interpreteze realitatea și mai ales să dezvăluie spectatorului conflictele lăuntrice cele mai profunde. Ne vom referi la filmul „Octombrie" unde Eisenstein a urmărit nu atît relatarea unui episod istoric cît semnificația substratului său ideologic, ilustrînd luarea puterii de către Kerenski și dictatura lui în perioada imediat următoare revoluției din 1917, printr-o serie de imagini cu caracter satiric. De exemplu, suita de cadre ce-l arată pe șeful guvernului provizoriu urcînd mîndru o scară monumentală a Palatului de Iarnă, este alternată cu imaginile (în „contraplonjeu") ale unor statui ținînd în mîini ghirlande de flori. Unghiul de filmare dă senzația că statuia este tocmai pe punctul să pună cununa pe capul lui Kerenski. Acesta ajunge în fața ușilor bogat ornamentate ce duc către apartamentele personale ale țarului. În acest moment este intercalat un plan cu un păun țanțoș ce se răsucește și-și resfiră coada. Puțin mai tîrziu, putem urmări scena cînd Kerenski, cu capul plecat și ținînd, ca Napoleon, mîna în jiletcă, urcă încet scările. Deodată, pe ecran apare o statuetă înfățișîndu-l pe Napoleon în aceeași atitudine. Iată cum analizează Pudovkin scena din „Mama", cînd Pavel primește în celula unde este întemnițat un bilet prin care află că va fi eliberat. Problema era cum să se exprime filmic bucuria lui. „Dacă aș fi filmat pur și simplu un chip iradiind de bucurie ar fi ieșit ceva banal și fără sens. De aceea, arăt jocul nervos al mîinilor și în primplan jumătatea inferioară a obrazului, cu un zîmbet de-abia schițat. Aceste cadre le alternez cu alte imagini ;— un pîrîu umflat de topirea zăpezilor, jocul razelor de soare ce se frîng în apă, păsările ce se bălăcesc în iazul satului și, în cele din urmă, un copil care rîde. Unind aceste imagini am găsit o formă propice pentru exprimarea bucuriei prizonierului". Reacția personajului a fost pusă deci în evidență prin corelarea cu alte elemente din viață. Metafora a ajutat la stabilirea unei relații emoționale între omul din închisoare și renașterea tumultuoasă a naturii

o dată cu revenirea primăverii. Filmul „Mama" conține o triplă metaforă plastică — dramatică-ideologică care constituie însăși coloana vertebrală a acestei capodopere. Griffith la rîndul lui utilizează metafora demonstrînd cum lanțul cadrelor filmului nu reprezintă șirul imaginilor din care este alcătuită asociația, ci le evocă, le declanșează dîndu-le o anumită direcție. Griffith într-unul din filmele sale ilustrează astfel, distrugerea reputației unei persoane. Vedem la început tipografia unui ziar mondial cu mașinile sale pornite la atac, împrăștiind gazetele cu viteza gloanțelor. Urmează chipul înspăimîntat al omului defăimat, montat abil între planurile de rotativă. Pe banda rulantă publicațiile se năpustesc spre noi într-un torent irezistibil. Apare din nou imaginea victimei nimicită, învinsă, zăcînd parcă inertă sub puterea zdrobitoare a cilindrilor. Filmul îl conduce pe spectator spre gînduri și sentimente care nu sînt exprimate sau arătate direct pe ecran. Datorită analogiei sugerate de montaj, metafora a prins viață. Metafora nu rezidă în cuvinte ori în imagini izolate, ci în asocierea lor neașteptată căci figurile de stil sînt întotdeauna rezultatul gîndirii fiind de natură rațională și imaginativă. Într-o peliculă documentară urmărim un regiment de soldați plini de elan tineresc, pornind la luptă. Cadrul alăturat ne dezvăluie mormintele unui cimitir. Juxtapunerea planurilor lansează un semnal de pace împotriva absurdității atroce a războiului. Imaginile alăturate crează un șoc puternic în inima spectatorului născîndu-se în conștiința lui o idee a cărei noțiune depășește cu mult cadrul acțiunii și care în final implică o întreagă concepție asupra evenimentelor contemporane ale lumii. Montajul prin funcția sa metaforică crează imagini inedite, stabilind asociații de idei, opoziții sau relații de cauzalitate cu sensuri profunde. Contactul imaginilor între ele declanșează într-un film procesul asociativ al semnificațiilor reciproce. Paolo Pasolini e de părere că „orice lucru" conceput de mintea omenească poate fi asemuit cu „oricare alt lucru" deoarece nimic nu poate rezista forței unificatoare a metaforei. Filmul organizînd pentru percepția noastră vizuală o anumită dispunere a elementelor exterioare, ne obligă să raționăm, deoarece el nu poate înfățișa pe ecran raționamentul însuși. Metafora poate prinde contur și din juxtapunerea unor elemente contradictorii. De exemplu, ceea ce se spune poate furniza un contrast metaforic cu ceea ce se vede. Filmul ne determină să comparăm iluzia cu realitatea. Dacă pe ecran vedem oameni căutînd prin gunoaie și auzim o voce întrebînd: „Ai cules trandafirii din poienile însorite..."?, ceea ce ne impresionează este contrastul șocant între realitatea din imagine și iluzia verbală. În general elementul sonor are rolul de a sublinia semnificația conținutului vizual. Metafora ia naștere cînd montajul urmărește să exprime o impresie sau o idee prin dualismul și interacțiunea imagine-sunet indiferent dacă aceasta are loc în interiorul aceluiași cadru sau prin apropierea a două imagini. Metafora se poate baza în primul rînd pe o folosire realistă a coloanei sonore, adică pe sunete produse realmente de ființele sau obiectele din imagine. La acest nivel, sunetul capătă o valoare de contrapunct în raport cu imaginea, acordîndu-se cu ea spre

a-i sublinia sensul. Astfel, gîfîielile unei persoane în stare de mare tulburare sînt reliefate de zgomotul analog al unei locomotive. Sunetul poate dobîndi în unele situații o valoare de „contrast". De exemplu, în „Casa cea mare", un grup de prizonieri, adunați într-o capelă, își trec armele din mînă în mînă în timp ce se aude replica „Să nu ucizi". Folosirea unor sunete în mod non-realist dă naștere unor metafore mai inedite. În „Miracol la Milano", vorbele celor doi capitaliști înverșunați, căutînd să-și smulgă unul altuia proprietatea asupra unor terenuri, se transformă treptat în lătrături. Utilizarea non-realistă a sunetului poate determina metafore cu un caracter comic: René Clair suprapune fluierăturile provenind de la un meci imaginar de rugby peste o bătaie între doi bărbați care se ceartă pentru un veston („Milionul"). Un efect hazliu oarecum analog s-a obținut și în „Idilă pe plajă", unde imaginea unui tînăr sărind din groapă în groapă, pentru a ajunge la iubita lui, fără a fi reperat de mama acesteia, este sonorizată printr-un acompaniament de zgomote de explozii și împușcături. În clipa cînd nefericitul este totuși zărit de privirea furioasă a viitoarei soacre, auzim în coloana sonoră rafala „necruțătoare" a unei mitraliere. Exemplele date evidențiază forța potențială a montajului verbal-descriptiv adică interpătrunderea dintre sunet și imagine, considerată drept parte componentă a limbajului cinematografic. Montajul corelează întreaga orchestrație sonoră cu toate fluctuațiile imaginii filmice. Există cazuri cînd metafora verbală nu poate fi tradusă în termeni vizuali. Atunci transpunerea cinematografică apelează la contradicția dintre sunet și imagine pentru a sublinia ironia sau a scoate în evidență ideile poetice și filozofice. În „Hamlet" intensitatea morală a gîndirii eroului exprimată prin celebrul lui monolog contrastează cu imaginile reflectînd putreziciunea și depravarea ce domneau la curtea regală. Metaforele cinematografice prind substanță atunci cînd sînt folosite ca un comentariu al realității. În concluzie, metafora implică două elemente care sînt juxtapuse prin intermediul montajului și care se influențează reciproc unul fiind termenul de comparație iar celălalt obiectul comparației. Acesta din urmă se referă în special la factorul uman care de fapt ne interesează în cea mai mare măsură. Sensul însăși al metaforei se degajă din confruntarea celor două elemente alăturate. Prima imagine instaurează în conștiința spectatorului o anume stare sufletească și o anume tensiune mintală care sînt direct proporționale cu ideea sugerată de pelicula respectivă. Cînd pe ecran apare a doua imagine, ne simțim dintr-o dată implicați în acțiune cu mult mai multă intensitate, curiozitate și interes. Metafora are puterea de a crea o tensiune psihologică în ființa spectatorului care poate astfel pătrunde și înțelege mai profund gîndul și mesajul lansat de realizator. Această figură de stil este puntea necesară, singura în stare să lege, să îmbine „reprezentarea" și „expresia". Un învățat din vechea Indie afirma că „știința figurilor de stil" constituie una din legile de bază ale dramaturgiei, iar noi ne permitem să adăugăm: și a celei de-a șaptea arte.

7. SIMBOLUL

Simbolul, care-şi are originea în cuvîntul grecesc „sumbólon", este un „semn" care, în limitele unei convenţii determinate, reuşeşte să transmită aluziv o anumită cantitate de informaţie. Imaginaţia este solicitată să completeze cu elemente noi, referinţa incompletă despre lumea din jur proprie tuturor simbolurilor. În literatură şi artă putem considera simbolul ca un procedeu expresiv prin care se sugerează o idee sau o stare sufletească şi care înlocuieşte o serie de reprezentări. Putem, de asemenea, spune despre simbol că este un tot: semn, obiect, figură, imagine etc. care reprezintă indirect, în mod convenţional sau în virtutea unei corespondenţe analogice, un obiect, o fiinţă, o noţiune, o idee, o însuşire, un sentiment etc. De exemplu, se zice: „Ciinele este simbolul fidelităţii". Utilizarea simbolului în a şaptea artă rezidă în recurgerea la o imagine capabilă să sugereze spectatorului, mai mult decît i-ar putea oferi şi transmite simpla percepţie a conţinutului aparent. Trebuie să precizăm că imaginea filmică presupune două feluri de conţinuturi şi anume cel explicit sau aparent, care este recepţionat în mod direct şi rapid, şi cel implicit sau latent care ajunge la spectator prin intermediul sensului simbolic sau prin altă figură de stil cinematografică. Gama destul de largă de interpretare a unei pelicule, constă în faptul că orice eveniment, gest, realitate etc., este într-o anume măsură simbol sau cum se mai spune „semn". Deci folosirea simbolului în film se face prin introducerea unui semn care înlocuieşte o fiinţă, gest, eveniment, obiect etc., sau prin crearea unei semnificaţii secundare care ia naştere datorită unei construcţii arbitrare a imaginii apărînd astfel o nouă dimensiune expresivă. Semnificaţia secundară apare numai datorită unui proces mintal. Imaginea unei păsări în zbor poate simboliza mai multe lucruri în funcţie de locul pe care-l ocupă în contetxul acţiunii dar şi în funcţie de puterea de captare şi calitatea de interpretare a spectatorului. Deci pasărea poate reprezenta ideea de libertate, de înălţare, de puritate, de asemenea poate fi simbolul păcii, al fericirii etc. Simbolul rezidă în imagini care fac parte din acţiune şi care pe lîngă semnificaţia lor directă, sînt dotate cu o valenţă mai largă dar şi mai profundă.

Remarcăm că simbolul propriu-zis nu ia naştere, ca metafora, din juxtapunerea a două imagini, ci se degajă din însăşi substanţa imaginii filmice, bineînţeles gîndită în acest scop. Filmul mut a folosit frecvent metafora şi simbolul, fapt firesc avînd în vedere că absenţa coloanei sonore necesita figuri de stil pentru a înlesni înţelegerea acţiunii. Simbolul se poate obţine în cinematografie, prin diverse construcţii. De exemplu, prin compoziţia însăşi a imaginii în care s-au alăturat două aspecte din realitate care prin confruntarea lor dau naştere unui anumit sens cu rezonanţă mai vastă şi mai „forte". O primă subgrupă va cuprinde simboluri bazate pe un contrapunct între un personaj sau alt element al acţiunii şi decorul pe

care el se detașează. Astfel, în filmul românesc „O mică întîmplare" (Gheorghe Turcu), protagonistul Marcel Anghelescu își cumpără, cu mari sacrificii, un motor pentru tăiat lemne care din păcate ia foc, explodează, rămînînd inutilizabil. Cadrul următor este compus astfel: în plan apropiat, urmărim motorul tras de măgar. Această scenă a fost profilată pe un cimitir plasat în plan mai îndepărtat. Simbolul ia naștere din paralela între elementul acțiunii (motorul) și decorul (cimitirul). Motorul întruchipa inițial visele și posibilitatea de existență a acestui țăran sărman. Acum motorul este mort și este dus parcă la groapă. Procesiunea este sugerată de măgarul care trage după el motorul decedat, iar ideea de înmormîntare reiese din imaginea cimitirului aflată tot în același cadru. Deci speranțele și planurile de viitor ale protagonistului sînt spulberate. În filmul „Blestematul" protagonistul privește într-o vitrină și capul lui se suprapune pe un șirag de cuțite expuse. Acest cadraj simbolizează cu vigoare, nebunia ucigașă care-l răscolește la vederea armelor. Exemplul dat ar face parte din tipul de construcție simbolică a imaginii cînd personajul este situat în fața unui decor. Un procedeu analog întîlnim într-un cadru din „Copiii din Hiroșima" cînd fratele tinerei fete invalide, relatează institutoarei că sora lui, despre care el presupunea că va rămîne fată bătrînă, se va mărita cu un bărbat cinstit și curajos. Cei doi interlocutori sînt proiectați pe un decor natural reprezentînd suprafața unei ape, brăzdată de mici valuri ușoare, sugerînd atmosfera de fericire și liniște degajată de acest moment cînd băiatul comunică vestea cea bună în legătură cu sora lui. Să amintim și un efect puternic contrastant din „Mantaua", unde realizatorul Lattuada și-a așezat eroul, micul contopist, întruchipat de Carnine, agitîndu-se și gesticulînd cu silueta lui sfrijită și ridicolă în fața unei splendide, imense și impunătoare fresce din epoca Renașterii. Pînă aici am dat exemple de compoziție simbolică a imaginii care se realizează prin suprapunerea personajului pe un decor.

Iată acum cazul unei încadraturi simbolice cu un element de decor sau un obiect. În „Stigmatul răului" urmărim cum un personaj își pune tacticos mănușa, mîna fiindu-i profilată pe chipul individului pe care îl va sugruma. Iată o încadratură deosebit de expresivă și cu sens simbolic. În „Linia generală" sărmana țărancă Marta vine să roage pe un vecin bogat să-i împrumute un cal pentru arat. Ceafa enormă, diformă și masivă a vătafului este filmată în prim plan în timp ce a doua jumătate a ecranului este ocupată de silueta firavă și timidă a fetei care cere un ajutor. Un exemplu de cadraj unde personajul intră în relație cu un obiect, găsim în „Obsesie" unde amantul se tot joacă cu un brici, suprapus în perspectivă pe gîtul soției.

Alt tip de simbol constă din contrapunctul între două acțiuni în interiorul aceleiași imagini. Un astfel de procedeu întîlnim în „Hrăpăreții" atunci cînd în timpul nunții Trimei cu Mac Teagus pe fereastra deschisă putem urmări un convoi funebru trecînd pe stradă, simbol al eșecului acestei căsătorii destinate unei morți jalnice. Prima secvență a filmului „Cetățeanul Kane" descoperă printr-o mișcare de

aparat o inscripție „Trecerea oprită", simbolizînd neputință de a intra în sfera intimă a „Eului" uman.

Simbolul se poate naște și dintr-o acțiune vizuală îmbinată cu un element sonor. Sunetul poate fi conceput în cazul acesta ca un „contrapunct", acordîndu-se direct cu tonalitatea psihologică și cu sensul imaginii. În „Germania anului zero", imaginea ne dezvăluie la Berlin ruinele cancelariei Reich-ului nazist, iar în coloana sonoră auzim discursul lui Hitler adresîndu-se poporului german, căruia îi făgăduia fericire și pace. În „Manon", Clouzot o arată pe eroină apropiindu-se de Des Grieux pe platforma dintre vagoanele trenului unde acesta venise după săvîrșirea crimei, iar fluieratul locomotivei și zgomotul asurzitor al trenului împiedică să se audă dialogul dintre ei, constituind un fel de contrapunct față de violența pasiunii lor.

În timpul unei spargeri, un hoț dă peste corpul însîngerat al unui om ucis și rămîne mut de spaimă, iar peste imaginea cadavrului se aude urletul sfîșietor all cîinelui stăpînului omorît (Noaptea voluptății). Filmul românesc „Ringul" ne prezintă următoarea scenă: pe peronul gării, naziștii împing în vagoane ca pe niște vite un grup de civili. O imagine ne arată cum un soldat smulge bestial un copil din brațele mamei. În clipa cînd femeia deschide gura, auzim suieratul prelung și strident al locomotivei, sunet care a preluat strigătul de durere și disperare a mamei. Am remarcat în exemplele date că fenomenul sonor combinat cu acțiunea vizuală generează un simbol care știm că este deosebit de valoros din punctul de vedere al limbajului filmic.

La un nivel superior de abstractizare se ajunge prin forma cea mai interesantă și cea mai pură a simbolului. Ne referim la o imagine care are un rol de sine stătător în povestire și care la prima vedere nu pare să conțină nici o implicație neevidentă dar a cărei substanță capătă dincolo de semnificația indicată, un sens mai larg și mai profund ale cărei valori diverse trebuie precizate. La fel ca în cazul metaforelor se vor deosebi trei mari categorii de simboluri, deși aici nu se poate formula nici o pretenție la o delimitare strictă. În primul rînd există simboluri plastice adică acele cadre în care mișcarea unui obiect sau structura imaginii sînt capabile să evoce un gest de un alt ordin sau să sugereze o impresie ori un sentiment. În „Simfonia pastorală" în momentul deschiderii ușii modul cum hîrtiile răvășite prin încăpere zboară parcă năucite în toate direcțiile, simbolizează fuga fetei. Iutkevici îl filmează pe Othello printre plasele pescarilor pentru a simboliza strarea sufletească a eroului frămîntat neîncetat de gelozie și prins în capcanele ei. Imaginea unei scrumiere poate însemna pur și simplu semnificația acestui obiect, dar prin „fenomenul implicării", această scrumieră în care mucurile se adună, poate simboliza scurgerea timpului. Într-un alt context poate sugera senzația de plictiseală, așteptare, enervare etc. În simbol deci „semnul" este perceptibil în mod mai evident. În filmul „Crucișătorul Potemkin" asistăm la revolta marinarilor în cursul căreia ofițerii au fost aruncați în mare, printre ei și dr. Smirnov. Urmează apoi un gros-plan al lornionului

degajă sentimentul fricii și al neputinței. Antonioni a jonglat cu „factorul culoare" în creațiile lui cum ar fi în „Deșertul roșu" unde a repictat decorurile și obiectele naturale în culori subiective sau așazise „false" pentru a obține efecte psihologice semnificative. În „Alexandru Lăpușneanu" (Ursianu), stema Moldovei este iluminată în purpuriu, simbolizînd sîngele vărsat pentru salvarea țării și a tronului. Simbolul poate apela și la alb-negru, care de multe ori se acordă mai bine cu subiectul filmului. Teme sumbre ca războiul, violența, moartea, groaza nu au nevoie de culoare. În „Liniștea din adîncuri" și „Pe malul stîng al Dunării Albastre", scenele de război sînt tratate în alb-negru. Culorile pastelate pot interveni în schimb pentru a simboliza o stare de bucurie, optimism, liniște sufletească.

Amintim că și decorul joacă uneori un rol simbolic contribuind la crearea atmosferei psihologice a dramei. Unul din cele mai vestite și surprinzătoare decoruri îl reprezintă cel din „Cabinetul doctorului Caligari", (Wiene), care prin excentricitatea sa simbolizează perfect unghiul de vedere al unui nebun.

Trebuie precizat că filmul de animație abundă în figuri de stil cum ar fi metafora, și simbolul întrucît în acest domeniu realizatorul poate cu ușurință să-și dea frîu liber imaginației. Un exemplu emoționant găsim în „Scurtă istorie" de Ion Popescu-Gopo, unde omulețul plantează o floare pe fiecare planetă a universului: simbol de pace, înfrățire, fericire. Simbolul este deci o figură de stil cu puteri nelimitate în exprimarea unor idei care depășesc cadrul acțiunii și care ieșind din limitele ecranului pot deveni cele mai frumoase și generoase mesaje pentru întreaga omenire.

V
PROCESUL TEHNOLOGIC AL MONTĂRII FILMELOR

1. TEHNOLOGIA MONTĂRII IMAGINII FILMELOR PROFESIONISTE

În acest capitol, vor fi descrise etapele procesului tehnologic de montare a filmelor realizate în studiourile cinematografice.

Deși la prima vedere el pare destul de complicat, necesitățile de ordin artistic și tehnic de montare ale filmelor duc la respectarea acestor etape tehnologice, fără de care, calitatea lucrărilor ar lăsa de dorit.

Desigur pentru amatori acest paragraf este informativ în momentul de față, deoarece condițiile tehnice existente în cinecluburi, nu permit încă aplicarea punct cu punct a tehnologiei descrise mai jos. Însă pentru mai tîrziu, cînd vor avea acces la folosirea unui utilaj corespunzător, va constitui o sursă de inspirație, prin adoptarea acelor părți ale procesului, care vor fi mai ușor de preluat și aplicat.

Procesul tehnologic al montajului, începe chiar din perioada de filmare. La terminarea zilei de lucru, echipa de filmare trimite la laboratorul de prelucrare a peliculei materialul tras, unde urmează a fi developat și copiat. Se copiază numai acele duble care sînt socotite de către regizor apte de a fi alese și care sînt trecute în jurnalul zilnic de filmare al echipei.

Se obține astfel o copie pozitivă, denumită copie de lucru. În același timp, se copiază sunetul corespunzător dublelor alese pe banda magnetică de 35 mm sau 16 mm (faza A din fig. V.1, v. planșa).

Întreg acest material, care apare în ordinea filmării se predă monteurului filmului, împreună cu o copie a jurnalului de filmare în care sînt notate toate observațiile echipei din timpul filmării (numărul cadrelor, cadrele bune de copiat sau indicații directe pentru monteur).

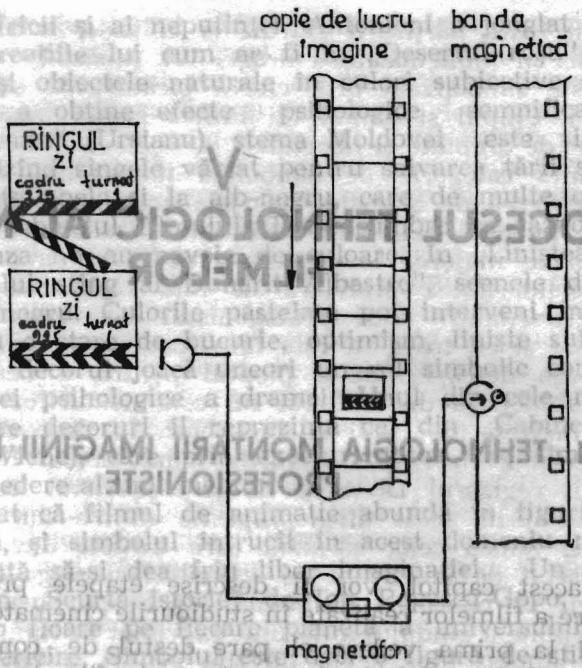


Fig. V.2. Clacheta folosită la filmare, pentru sincronizarea imaginii cu sunetul.

Deci monteurul primește copia de lucru și benzile magnetice cu sunetul corespunzător cadrului respectiv.

Pentru o mai bună recunoaștere și sincronizare a materialului imagine-sunet se folosește dispozitivul denumit clachetă (fig. V.2) care este confecționat din lemn și se compune din două părți:

— o parte fixă pe care se scrie cu cretă titlul filmului, numărul cadrului prevăzut în decupaj, numărul dublei precum și dacă filmarea s-a efectuat noaptea sau ziua, numele regizorului și operatorului.

— o parte mobilă care se poate roti în jurul unei balamale. Partea mobilă ca și partea inferioară a celei fixe cuprind un desen cu dungi oblice vopsite în alb și negru. Aceasta face ca momentul lovirii celor 2 părți (fixă și mobilă) să poată fi ușor detectat în imagine.

Înaintea începerii filmării, regizorul comandă „motor", cînd se pornesc aparatul de înregistrarea sunetului și aparatul de luat vederi. La a doua comandă „clachetă" secretara de platou introduce în cadru clacheta ,cu partea mobilă desfăcută. Anunță repede numărul cadrului și al dublei și lovește cele două părți. Punctul de impact din imagine și sunetul produs de lovirea clachetei înregistrat pe banda de sunet, reprezintă locul de sincronism al benzilor de imagine și sunet. Acest loc trebuie identificat în timpul operațiunilor teh-

nologice, așa cum va fi arătat mai departe. În fig. V.2 sînt arătate pozițiile deschisă și completă închisă ce vor apare astfel în imagine pe copia de lucru, iar sunetul captat de microfon se va înregistra pe banda magnetică.

Monteurul sincronizează imaginea cu sunetul, adică le pun în paralel, astfel ca atunci va fi proiectat filmul, sunetul să reproducă exact mișcarea buzelor actorilor. De aceea, el identifică în primul rînd datele clachetei de pe copia de lucru. Locurile de începere a sincronismului sînt notate cu litera X și marchează o fotogramă. Reamintim că pe copia de lucru vom găsi o serie de fotograme cu imaginea clachetei. Va fi însemnat numai locul unde cele două părți ale clachetei se întîlnesc. Lîngă semnul X se scrie pe copia de lucru imaginea, numărul cadrului și al dublei.

Mai departe, monteurul trece la despărțirea materialului pe cadre, tăind copia de lucru primită de la laborator, în funcție de necesitatea punerii în ordine a imaginii.

Apoi toate cadrele în ordinea numerelor crescătoare se lipesc cap la cap, ținînd cont de numerele de ordine din decupaj și însemnările din jurnalul de filmare (fraza *B* din fig. V.1). Bobinei de imagine astfel obținută i se lipește la început un start de amestec și o bucată de peliculă neagră la sfîrșit și este pusă într-o cutie de film pe capacul căreia se va scrie data și „Bobina 1 de ales".

În acest timp la secția sunet, se transpun două sunete ale materialului filmat în ziua respectivă (numai pentru priza directă de sunet). Unul pe banda magnetică de 35 mm și este destinat lucrului la montaj, iar altul constituie banda mamă, care se păstrează pentru mixaj și este transpusă pe bandă magnetică de 17,5 mm. Dacă este banda ghid, se transpune numai pe banda magnetică de 35 mm.

Apoi ambele pelicule magnetice sînt numerotate, cu ajutorul unei mașini speciale de numerotat astfel încît cele două pelicule au tot timpul aceleași numere. Reamintim că sînt numerotate numai înregistrările luate în priză directă, nu și banda ghid.

Se desparte bobina de sunet, în funcție de numărul clachetei ce se aude în înregistrare, lucru ce se execută fie pe o masă de montaj, fie într-o sincronizeuză cu cap magnetic de redare. Se notează tot cu litera X locul unde se aude pocnitura clachetei care formează startul cadrului pe banda magnetică de sunet.

Operațiunea următoare este o sincronizare a imaginii cu sunetul (faza *C* din fig. V.1) ce se execută cu ajutorul unui dispozitiv denumit sincronizeuză. Se deschide sincronizeuza și se pune în tamburul dințat pelicula de imagine și cea de sunet cu semnele X unul în dreptul celuilalt. Vom avea grijă ca la începutul bobinei de sunet să montăm un start de amestec, identic cu cel al imaginii. Dacă nu avem starturi tip, atunci punem două pelicule de blanc pe care notăm startul de încărcare, adică punctul de pornire simultan a celor două bobine. Aceste două starturi marcate pe imagine și pe sunet, vor servi la încărcarea în aparatul de proiecție. La capătul role-

lor se vor scrie: titlul filmului, numărul rolei și dacă este imagine sau sunet.

Apoi capetele blancurilor se introduc în rolele receptoare ale sincronizeuzei. Se începe rularea bobinelor. Cînd semnele cu dermatograf de pe clahetă trec prin sincronizeuză se controlează din nou, dacă ele sînt corecte, apoi se rulează pînă la sfîrșitul dublei. Se atrage atenția că tăieturile benzii magnetice, trebuie să se facă oblic (aproximativ la 45°) pentru a se evita apariția unor pocnituri în timpul trecerii lipiturii peste capul de redare al magnetofonului.

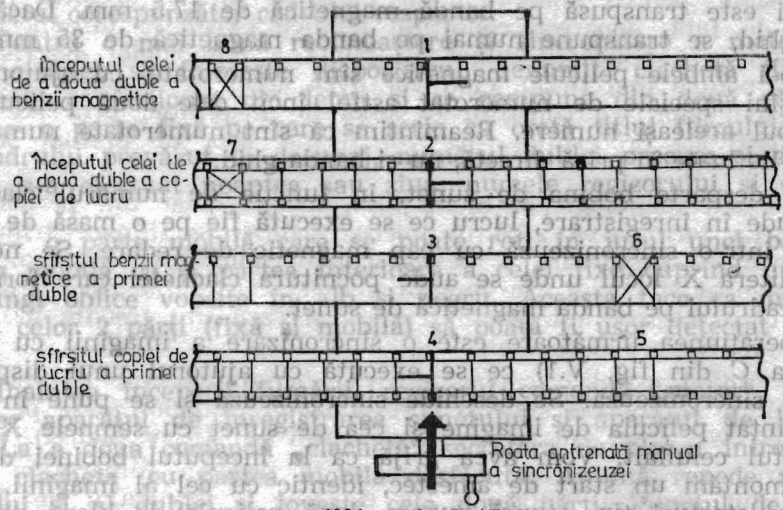
La sfîrșitul dublei, după ce se aude pe banda magnetică „stop" (spus de regizor în timpul filmării), se marchează un punct de tăiere pe aceeași linie, atît pe imagine cît și pe sunet (fig. V.3).

Se încarcă cadrul următor, urmărind ca semnele X de pe imagine și sunet să fie în perfectă concordanță. Se derulează în sincronizeuză, pînă ce se ajunge la limita de tăiere a primei duble. Aici se poate tăia și lipi prima dublă de cea de-a doua.

În acest moment, ambele duble sînt sincrone. Și așa se continuă pînă ce se termină toate cadrele din comanda primită de la laborator.

În fig. V.3 este arătat lucrul la sincronizeuză, în care cele două benzi de jos sînt ale primei duble, la care se renunță la pelicula aflată în partea stîngă, care depășește linia de sfîrșit conform semnului de tăiere. Benzile superioare, sînt ale celei de-a două duble, renunțîndu-se la porțiunea aflată în dreapta semnului de tăiere.

Astfel se obțin, două bobine, una de imagine și una de sunet. Fiecare cadru de imagine se notează pe margine cu X, se ancosează



1,2,3,4 puncte de tăiere
5,6 startul de imagine și sunet pentru prima dublă
7,8 startul de imagine și sunet pentru a doua dublă

Fig. V.3. Sincronizarea copiei de lucru a imaginii cu sunetul corespunzător.

și se numerotează de la 1 la numărul corespunzător lungimii cadrului. Ancoșa este necesară pentru declanșarea dispozitivului de numerotare.

Materialul, este astfel pregătit pentru proiecție, la care asistă regizorul, monteurul, operatorul de imagine și cel de sunet. Aici are loc alegerea celor mai bune duble ce vor intra în film, atît din punct de vedere al interpretării artistice a actorilor, cît și al calității tehnico-artistice a imaginii și sunetului.

Monteurul întocmește în prealabil un caiet de alegere a dublelor ce va cuprinde următoarele rubrici:

— numărul comenzii de laborator;
— ziua primirii materialului;
— numărul bobinei de alegere;
— cadrele în ordine crescîndă cuprinse în fiecare bobină.

Dedublarea materialului (faza *d* din fig. V.1) constă în operațiunea de scoatere din bobină a dublelor nealese de imagine și sunet, operațiune ce se execută în sincronizeuză. Dublele ce se scot se clasează și se notează într-un dosar, apoi ele sînt puse într-o cutie pe care se scrie, numărul cadrelor ce se află în interior (notate de la numărul 1 la 10 etc.).

Abia acum începe operațiunea de montaj al materialului ales (faza *e* din fig. V.1). Este vorba bineînțeles de un prim montaj, pe care putem să-l numim și montaj brut. În această fază de lucru se elimină clachetele și porțiunile de final ce conțin pe imagine voaluri, iar pe sunet comenzile de stop.

Dacă primul cadru conține o acțiune, se marchează punctul în care începe acțiunea. Să luăm ca exemplu un plan, în care într-un birou se află mai multe personaje. La începutul scenei ele stau nemișcate, pînă ce regizorul dă comanda de începere a acțiunii. În acel moment, un personaj se îndreaptă spre un birou, altul vorbește la telefon și un al treilea intră pe ușă. Marcăm cu un creion dermatograf fotograma precisă în care începe acțiunea, adică deplasarea primului personaj spre birou. Marcăm și pe sunet acest moment.

Acum trebuie să găsim un loc, unde să executăm tăietura de sfîrșit a scenei, avînd grijă și de cerințele coloanei sonore. E bine ca în faza de prim montaj, să lăsăm planurile mai lungi. În orice caz putem efectua tăietura la încetarea acțiunii. Pentru aceasta, ne uităm și în decupaj și vedem că cel de-al treilea personaj intră pe ușă și se îndreaptă spre șeful biroului. Îi dă ceva și apoi părăsește încăperea. Unde este bine să executăm tăietura, după ce îi predă șefului ceea ce are de dat, sau după ce iese din cadru? Aceasta depinde de cadrele următoare. Dacă secvența este izolată atunci este bine de tăiat după ce personajul iese din cadru. Dacă este o secvență compusă din mai multe planuri, atunci cadrul poate fi tăiat în timpul acțiunii, în care caz tăietura este foarte eficientă, avînd în vedere racordul dinamic cu planul următor.

Dacă cele două planuri adiacente, au fost filmate din același punct, atunci racordul dintre ele este foarte prost și vom avea o „să-

ritură". În acest caz trebuie să folosim între cele două cadre un plan de legătură. Dacă filmăm un personaj care merge, tăietura este bine să se execute în locul unde picioarele sînt într-o poziție dinamică, anume cînd un picior nu atinge încă pămîntul (cam 1—2 fotograme înainte), iar celălalt pe cale de a părăsi pămîntul.

Să presupunem că decupajul prevede filmarea unui personaj care apare la un capăt al străzii, mergînd pe un trotuar și dispare la celălalt capăt, trecînd însă pe celălalt trotuar. Este foarte greu să juxtapunem direct aceste două planuri, deoarece în proiecție va apărea o situație nenaturală ca și cum personajul ar sări de la un capăt la celălalt. Pentru a suplini aceasta, se folosește planul de legătură, care va elimina lipsa de continuitate și va asigura o legătură naturală.

În exemplul de mai sus, dacă vom monta între cele două planuri un alt personaj care va privi dintr-o parte în alta a cadrului (ca și cum ar urmări mersul omului dintr-o parte în alta a străzii) atunci se va asigura o continuitate satisfăcătoare. Același rol îl poate îndeplini un plan al capului, sau al picioarelor ce merg pe trotuar.

Planurile de legătură trebuie să se refere bineînțeles la acțiunea considerată.

Putem de asemenea monta ceea ce vede personajul nostru, adică planuri subiective.

În cazul unor reportaje, se folosește de multe ori ca planuri de legătură niște planuri neutre ca un magnetofon care merge, fața unui reporter, sau a unui ascultător, etc. Deși acceptate de spectatori, uneori cînd sînt folosite nerațional provoacă mari semne de întrebare.

Ce se întîmplă, cînd nu am filmat planuri de legătură. Aceasta este o problemă dificilă, și se găsesc cu greu dezvoltări ale situației create. Pentru a suplini aceasta se pot folosi efecte optice, despre care se va vorbi în paragraful 4: fondu, înlănțuire, suprainpresie etc.

Nu trebuie să uităm că în acest caz, folosirea cu pricepere a sunetului poate duce parțial la îmbunătățirea continuității.

După acest montaj, materialul este vizionat, apoi se trece la postsincronizarea cadrelor care au sunet necorespunzător din punct de vedere tehnic adică bandă ghid (faza „f" din fig. V—1).

Se întocmește un caiet P.S. în care se trece:

— numărul buclei;
— actorii ce interpretează;
— replicele de înregistrat.

Se împarte bobina de imagine și sunet (care este o bandă ghid) în bucle, la care se lipesc starturi de P.S. În același timp se pregătește o buclă de bandă magnetică de17,5 mm ce are o lungime absolut egală cu cea a imaginii plus lungimea stratului de P.S., pe care se execută înregistrarea.

Se trece la operația de postsincronizare (P.S.) care se efectuează într-o sală special amenajată.

Se încarcă la proiecție buclele de imagine și de bandă ghid de sunet pe două derulatoare continue separate. Aceste diapozitive dau

posibilitatea unor proiecții non stop. În magnetofonul sincron se încarcă bucla de bandă magnetică virgină, folosind același sistem.

Toate buclele se încarcă pe startul de pornire, în afară de bucla bandă magnetică care se încarcă la lipitură.

În sala de înregistrare, actorii care postsincronizează sînt plasați în fața unui microfon, urmărind imaginea și ascultînd, în difuzorul de control, textul spus la filmare.

După un număr de repetiții, textul fiind învățat, operatorul de sunet întrerupe audiția din sală, trecînd pe înregistrare, în care timp echipa formată din regizor, monteur și operator de sunet controlează interpretarea și sincronismul dintre imaginea buzelor de pe ecran și sunetul înregistrat. Pe banda de sunet se înregistrează și clocul pe cifra 2 din mijloc a startului de P.S.

Atunci cînd se consideră înregistrarea cît mai corectă se controlează în proiecție calitatea înregistrării. Dacă înregistrarea este bună se anunță numărul buclei și titlul filmului și se trece la următoarea buclă.

Se descarcă cele trei bucle din aparate și se desfac lipiturile. După terminarea zilei de postsincron, la montaj se lipesc buclele de bandă magnetică înregistrate în ordinea efectuării lor. După ce au fost lipite, se transpun pe bandă magnetică de 35 mm, pentru montaj pozitiv și pe 17,5 mm pentru montaj magnetic. Cele două benzi sînt numerotate perfect sincron.

Buclele de imagine sînt reintroduse în bobine după înlăturarea starturilor de P.S. Se notează locul clocului 2 care evident va cădea pe imaginea dinaintea locului de unde a fost scoasă bucla. Banda magnetică de 35 mm conținînd P.S.-urile este înșirată pe clocurile fiecărei bucle în parte. Urmează o operație migăloasă de sincronizare a imaginii cu sunetul P.S. Acest lucru necesită uneori sincronizări parțiale pentru a face ca sunetul să corespundă exact imaginii. Fiecare porțiune sincronizată este notată cu un semn de sincron pe imagine și pe banda magnetică.

După efectuarea sincronismului pentru întregul act, bobina de imagine și cea de dialog, sînt încărcate în sincronizeuză și conform semnelor, benzile de P.S. sînt tăiate și lipite în benzile de dialog. În sala de proiecție se verifică apoi exactitatea sincronismului.

Împărțirea pe acte se face ținînd seama de următorii factori:

— lungimea bobinei să nu depășească 280 m;

— muzica să nu aibă de suferit prin trecerea în actul următor a unor imagini ilustrate cu aceeași frază muzicală;

— secvențele cu ambianță mai pregnantă să nu fie împărțite.

Ideal este ca sfîrșitul actelor să corespundă senzației de punct dramatic.

In această perioadă compozitorul își poate cronometra exact porțiunile decise de a fi susținute prin muzică. De fapt compozitorul a vizionat în prealabil întregul film într-un montaj primar pentru a-și da seama de caracterul general al filmului și de secvențele ce necesită muzica.

Finisarea montajului fiind executată, se dă astfel cursivitate narațiunii cinematografice. Resturile de peliculă de imagine ce cad în timpul montajului, fie chiar și cîteva fotograme, sînt clasate pe cadre și trecute fie într-un caiet special, fie scrise pe capacul cutiei, unde se menționează cărui cadru au aparținut. Ele sînt păstrate pînă la terminarea filmului, adică la apariția copiei standard (faza *g* din fig. V.1).

După aceste operațiuni bobinele de imagine se dau la montaj negativ, pentru scoaterea numerelor de perorație în vederea ușurării operațiunii de montare a negativului. Benzile de sunet se dau la secția sunet, pentru montarea dialogului pe benzile de 17,5 mm care încă de la început au fost numerotate în paralel cu benzile magnetice de 35 mm. După numerele tipărite se execută fidel benzile de mixaj.

În acest montaj avem dialogul care este montat pe 2—3 benzi separate (deoarece pot apărea situații cînd 2—3 personaje vorbesc aproape simultan) și banda de imagine definitivată.

Urmează a se monta acum celelalte elemente ale coloanei sonore și anume muzica și zgomotele.

2. TEHNOLOGIA MONTĂRII SUNETULUI

Montajul benzilor de sunet se poate executa în patru feluri (fig. V. 4):

— se montează sunetul corespunzător imagini respective. El începe și se termină concomitent cu imaginea benzile fiind tăiate în același punct. Un astfel de montaj este denumit de ascultare (fig. V. 4, *a*);

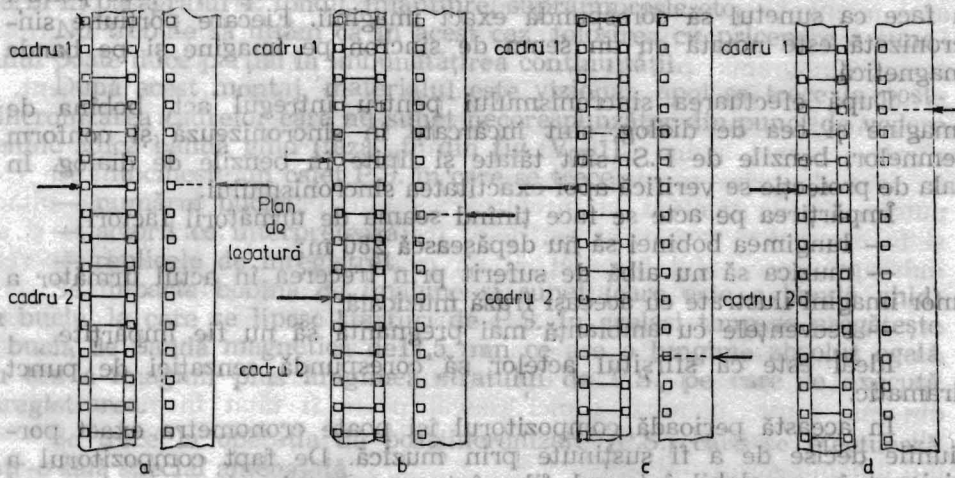


Fig. V.4. Modalitățile de montare a sunetului:
a — cele două benzi sînt tăiate în același punct; *b* — sunetul este tăiat pe un plan de legătură; *c* — sunetul este prelungit; *d* — sunetul este în avans.

— dacă între cele două cadre montate se află un plan de legătură, tăietura sunetului se poate face pe acest plan, fără a deranja continuitatea montajului. În acest caz montajul este denumit prin prelungirea sunetului pe un plan de legătuă (fig. V. 4, *b*)

— se trece sunetul inițial corespunzător cadrului 1 pînă la un anumit punct de pe cea de a doua imagine. Această tehnică este realizată pentru accentuarea anumitei situații, ca de exemplu, cînd dorim să concentrăm atenția spectatorului asupra unei anumite părți dintr-un dialog. Acest montaj este cunoscut sub denumirea de montaj cu sunet prelungit (fig. V. 4, *c*);

— ultimul caz este cel în care sunetul precede imaginea corespunzătoare lui, folosit în special cînd dorim să prevedem o acțiune, o stare de lucruri, să pregătim spectatorul pentru aceasta. În acest caz montajul este denumit cu sunet în avans (fig. V—4 d).

Pentru trecerea de la un sunet la altul se pot folosi două metode:

— sunetul se determină pe ultima fotogramă a cadrului corespunzător, iar sunetul următor începe prin lipitură, odată cu prima fotogramă a celui de-al doilea cadru;

— sunetele se montează pe 2—3 benzi. Primul sunet este lăsat mai lung cu cel puțin 24 fotograme și este montat pe banda 1. Cel de-al doilea sunet începe mai devreme decît imaginea sa corespunzătoare și este montat pe banda 2. În acest caz trecerea de la un sunet la altul se face prin înlănțuire acționînd cele 2 atenuatoare de cale ale pupitrului de mixaj.

Întrucît apariția bruscă a unui sunet deranjează este bine ca aceasta să se producă progresiv, în care scop sunetul este totdeauna montat mai devreme decît imaginea cu cel puțin 24 fotograme. În timpul operațiunii de mixaj, se deschide lent atenuatorul căii respective.

Înregistrarea și montarea comentariului

Sînt genuri de filme la care este necesar de adăugat un comentariu. Pentru aceasta după ce textul este scris, el este controlat, fie în proiecție, fie la masa de montaj și corectat astfel ca să nu depășească lungimea imaginii. Este bine să se țină seama din practică, că pentru o citire normală pe 1 m peliculă de 8 mm, se pot înregistra 64 silabe, iar pentru 8 mm super, 58 silabe (în ambele cazuri pentru viteza de proiecție de 16,9 fotograme/s). Pentru 1 m de peliculă le 16 mm la o viteză de proiecție de 24 fotograme/s se pot înregistra 23 silabe.

Înregistrarea comentariului se poate executa prin două metode:

— se înregistrează comentariul separat, fără proiecția imaginii, făcîndu-se pauză între diferitele lui fraze. Apoi frază cu frază este montată pe imaginea corespunzătoare. După montaj se controlează în proiecție dacă comentariul cade exact pe imaginea dorită. În caz contrar el este ajustat pînă ce va fi corect. Dacă comentariul este prea scurt, atunci va trebui, fie să înceapă mai tîrziu, fie ca fraza să fie împărțită în două părți, acolo unde se poate face acest lucru, fără să se deterioreze sensul comentariului. În acest caz, se introduce „liniște magnetică"

între cele două propoziții, de o lungime corespunzătoare decalării necesare a comentariului;

— se înregistrează comentariul, proiectînd imaginea, iar crainicul urmărind pe ecran filmul, citește textul acolo unde s-a stabilit în prealabil. Crainicul trebuie să cunoască momentele în care intervine, momente care de obicei îi sînt indicate printr-un semnal luminos. Metoda este larg folosită, deși în caz de greșeală înregistrarea trebuie reluată de la început. Problema se simplifică, dacă în dotare avem o instalație de proiecție care poate merge sincron înainte și înapoi.

Montarea muzicii

După încheierea montajului imaginii, principalii realizatori stabilesc și detaliează caracterul muzicii pentru fiecare secvență în parte, în funcție de necesitățile dramaturgice ale filmului. Porțiunile din imagine care urmează să aibă acompaniament muzical, sînt cronometrate cu exactitate, iar datele obținute sînt transmise compozitorului muzicii, dacă avem de-a face cu muzica originală.

După înregistrarea muzicii originale sau alegerea bucăților de muzică din fonotecă sau de pe anumite discuri, imaginea este încărcată în masa de montaj împreună cu benzile magnetice ce conțin muzica corespunzătoare secvenței respective.

Se începe sincronizarea muzicii cu imaginea și se marchează pe cele două benzi, cuvenitele semne X de sincron și locul de tăiere de la sfîrșitul bucății muzicale (fig. V. 5). În vederea efecturării tăieturilor

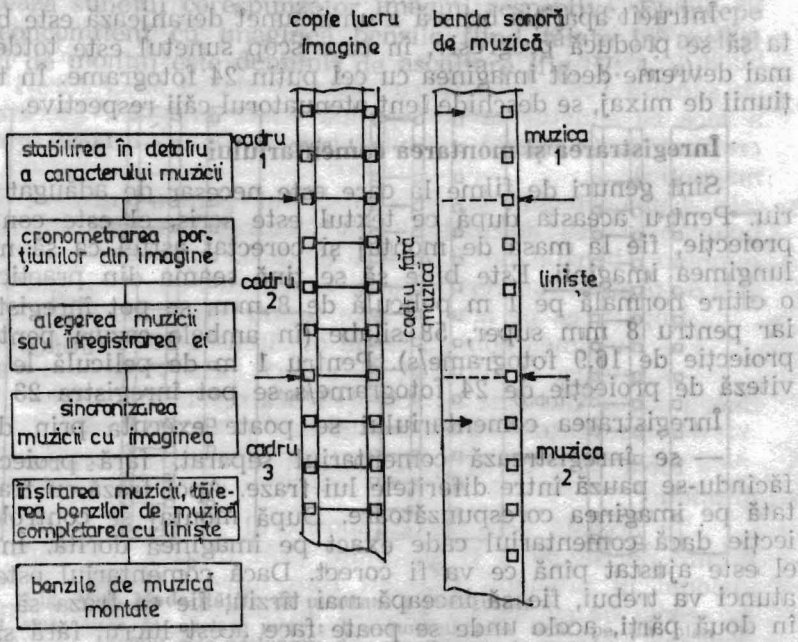


Fig. V.5. Procesul tehnologic al montării muzicii.

în banda de muzică aceasta se încarcă în sincronizeuză în paralel cu imaginea montată, în așa fel încît să coincidă semnele de sincron marcate la masa de montaj. Cele două benzi apoi se derulează în paralel pînă se ajunge în dreptul primului semn de tăietură de la sfîrșitul bucății de muzică. În acest loc este tăiată banda de muzică și se lipește o bucată de liniște (peliculă fotografică montată cu luciul spre capul magnetic).

Benzile se derulează în continuare pînă se ajunge la cel de-al doilea semn de sincron pentru banda de imagine și muzică. În acest loc pelicula de liniște este tăiată și este lipită la semnul de sincron al celei de-a doua bucăți de muzică. Și așa se continuă pînă la sfîrșitul copiei de lucru imagine.

Astfel se obține o bandă de muzică în care bucățile de muzică sînt montate perfect sincron cu imaginea, iar în porțiunile ce nu sînt prevăzute să aibă acompaniament muzical, sînt intercalate bucăți de peliculă de liniște.

De obicei se montează două sau mai multe benzi de muzică pentru a ușura operațiunea de înlănțuire sau suprapuneri de muzică.

Muzica mai poate fi montată și direct pe masa de montaj, nemaifiind necesare operațiunile de lucru cu ajutorul sincronizeuzei. În acest caz operațiunile sînt aceleași, cu singura deosebire că după sincronizare, benzile de muzică sînt tăiate direct pe masa de montaj lipite cu bucăți de peliculă de liniște.

Pînă cînd cineamatorii vor avea la dispoziție mese de montaj cu ajutorul cărora să poată sincroniza cît mai bine benzile de sunet, ei vor trebui să continue lucrul pe magnetofoane de 6,35 mm așa cum se lucrează în prezent folosind următoarea tehnologie pe magnetofoane stereo:

— se proiectează filmul în care timp pe pista 4 de exemplu, se înregistrează o bandă de lucru, în care este descrisă imaginea amănunțit, marcîndu-se momentul în care trebuie să intervină sunetul respectiv și locul unde trebuie să se termine. Acest lucru este necesar pentru a putea recunoaște ușor porțiunea de film și mai ales durata;

— după ce s-a terminat această operațiune, începe montarea sunetului, nemaiavînd nevoie de proiecția imaginii. Indicațiile de pe pista de lucru ascultate în cască sau un difuzor de control, vor ajuta să se înregistreze bucată cu bucată, toată muzica filmului;

— pe pista a doua stereo, se înregistrează cea de-a doua bandă de sunet (tot muzică sau zgomote) ștergîndu-se pista de lucru. Dacă și această bandă are nevoie de indicații de lucru, acestea se vor înregistra pe un alt magnetofon, repetîndu-se operațiunile arătate mai sus;

— benzile de sunet astfel obținute sînt amestecate cu ajutorul unui pupitru de mixaj.

Montarea zgomotelor

Zgomotele care se montează în film sînt de trei feluri:

— zgomotele de ambianță de voci, ca de exemplu urale, ambianță de ședințe, de bar, de curse etc.;

— zgomotele sincrone care se realizează prin postsincronizare pe imagine într-un studio special amenajat;

— zgomotele culese în timpul filmării și care reprezintă ambianța locului de filmare, precum și o serie de sunete specifice precum nechezat de cal, orătănii de curte, cîntat de cocoș, zgomot de tractor etc.

Pentru prima categorie de zgomote, se fac bucle la fel ca la P.S. de dialog și se înregistrează un grup de persoane care execută ambianța ce dorim s-o obținem. Buclele se înregistrează în același studio de P.S. dialog folosind aceeași tehnologie.

După înregistrare, ele sînt montate și se obține astfel o bandă de zgomote separată de ambianță-voci. Aceste sunete nu se mai transpun pe o altă bandă magnetică și nici nu se numerotează ci la montaj se folosesc benzile originale pe care s-a executat înregistrarea.

Zgomotele sincrone (închideri, deschideri de uși, lupte cu sabia, căderi de obiecte, telefon etc.) se înregistrează pe acte într-o sală de postsincron zgomote, dotată special acestui scop. În această sală se află tot felul de recuzite ce ajută la realizarea zgomotelor ca de exemplu: uși, pardoseli diferite pentru înregistrarea pașilor, de nisip, asfalt, parchet etc. Aceste zgomote sînt realizate de o echipă specializată în acest domeniu.

Zgomotele separate, necesare filmului luate din fonotecă sau înregistrate în timpul filmării sînt copiate și se montează în masa de montaj prin sincronizare riguroasă cu imaginea.

Procesul tehnologic asemănător celui de realizare a benzilor de muzică este arătat în fig. V.6.

Copia de lucru imagine, este încărcată în masa de montaj și se începe sincronizarea cu benzile ce conțin zgomote, marcîndu-se pe cele două benzi semnele X de sincron și cel de tăiere la terminarea zgomotelor.

Tăieturile în banda de zgomote și înșiruirea lor în paralel cu imaginea, se efectuează la fel ca la muzică cu ajutorul sincronizeuzei, prin intercalare de peliculă fotografică ce formează liniștea în pauzele dintre zgomote.

Zgomotele sincrone ca de exemplu închideri de uși, lovituri diferite etc. trebuie să cadă exact pe o anumită imagine, pentru care trebuie marcat cu precizie locul unde trebuie montat.

Să luăm un exemplu de felul cum trebuie alese și montate zgomotele pentru a asigura autenticitatea unui cadru.

Să presupunem că am filmat într-un triaj de cale ferată, unde se execută operațiunile de încărcare într-un vagon cu ajutorul unei macarale.

Primul cadru este filmat în plan general și toate elementele componente apar secundare. Apoi imaginea reprezintă o transfocare pe un vagon de marfă și un camion care se apropie de rampa de descărcare. În cadrul următor, apare brațul unei macarale, care descarcă din camion un utilaj pentru a-l încărca în vagon.

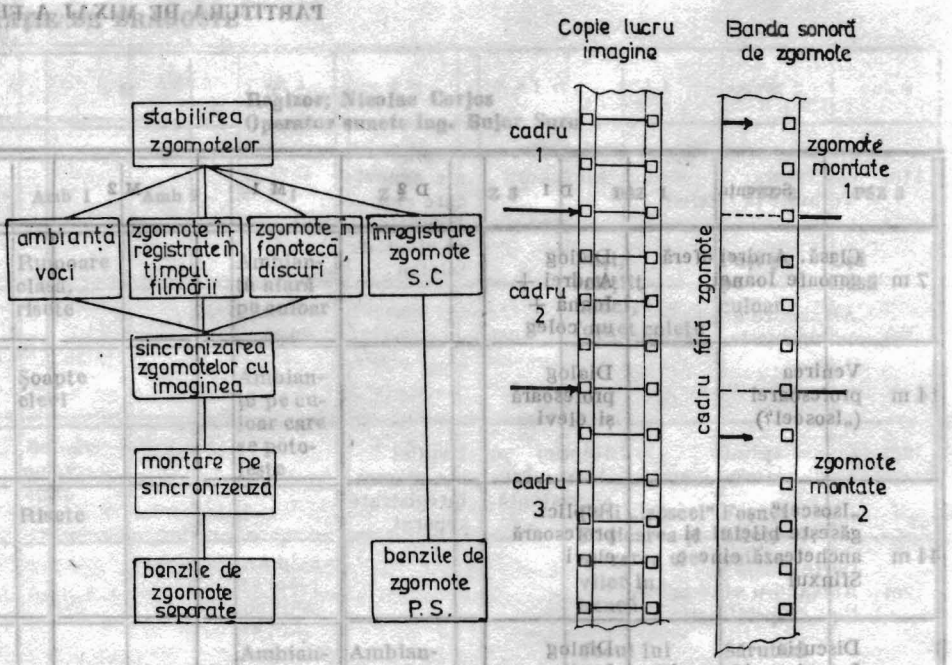


Fig. V.6. Procesul tehnologic al montării zgomotelor.

Trebuie să rezolvăm totul numai prin sunete autentice. Intîi, pentru a asigura atmosfera de lucru va fi necesară o bandă de ambianță generală dintr-o gară de mărfuri și de voci a oamenilor care lucrează. În cadrul general, trebuie să se audă în depărtare camionul care se apropie de rampă și macara. Pe măsură ce cadrul devine mai îngust, aceste zgomote devin mai pregnante (efect ce se obține în timpul mixajului). Ele trebuie să fie montate pe trei-patru benzi separate și rezultatul final, trebuie să respecte exact conținutul imaginii (o bandă este cu ambianța generală a gării, o alta a vocilor muncitorilor ce lucrează, o bandă cu camionul ce se apropie și a patra bandă zgomotul macaralei). Cînd camionul s-a oprit, sunetul macralei care se aude tot timpul în planul doi va crește în intensitate. Cînd apar în imagine detalii de macara ca de exemplu manetele de comandă ce acționează mersul ei, se vor monta zgomotele corespunzătoare. În timp ce auzim zgomot de macara care lucrează și cel al utilajului care așază în vagon, putem auzi și camionul depărtîndu-se, deși s-ar putea să nu-l avem în imagine (sunet în off). În tot acest timp, pentru ca sunetul să nu fie monoton, putem auzi fluierături de locomotivă, trenuri care trec etc. După ce vom mixa, va apărea un sunet complex, care pare autentic.

În cazul în care avem nevoie de un zgomot de fond sau o ambianță (hol de aeroport, ploaie, mers de mașină etc.) nu este economic să transpunem un sunet pe o lungime mare, care să acopere întrega frecvență.

Secvența	D 1	D 2	M 1	M 2	M 3
7 m Clasă. Andrei oferă garoafe Ioanei	Dialog Andrei + Ioana + un coleg				
14 m Venirea profesoarei („Isoscel")	Dialog profesoară și elevi				
44 m „Isoscel" găsește biletul și anchetează cine e Sfinxul	Replici profesoară elevi				
20 m Discuția Ioanei cu Alexandru în parc, pe bancă, Ioana plînge	Dialog Ioana-Alexandru				
132m SECVENȚA CONCURS DE DANS	Anunțuri și dialoguri elevi și profesori	Anunțuri auzite prin difuzor de calat în urmă cu cîteva fotogsame circa 0,2 s	Muzică final dans te muzicale Muzică folk Muzică rock Muzica unui vals	Sunete de instrumente muzicale montate în pauza de muzică (acorduri de instrumente) Tango	Se montează aceeași muzică ca cea de pe banda M1 cu efect de difuzor (decalat cu trei fotograme în urmă) Muzică folk decalată cu 3 fotograme Muzică rock decalată cu 3 fotograme Muzica valsului, decalată cu 3 fotograme

Regizor: Nicolae Corjos
Operator sunet: Ing. Bujor Suru

M 4	Amb 1	Amb 2	Z 1	Z 2	Z 3	PSZ 1	PSZ 2	PSZ 3
	Rumoare clasă, risete		Ambianță afară pe culoar			Pași, scîrțiit bănci, foșnet caiete	Pași pe pe culoar	Ușă clasă
	Șoapte elevi		Ambianță pe culoar care se potolește					
	Risete					Pași „Isoscel“ Ridicarea și așezarea elevilor în bancă	Foșnet bilet, caiete	
			Ambianța parc păsările (luat din fonotecă)	Ambianță cu foșnet de frunze (zgomote din fonotecă)		Jocul lui Alexandru cu obrajii	Sărutări discrete	
	Rumoare și strigăte elevi în plan apropiat	Rumoare risete, plan general	Aplauze	Rumoare bal		Pași mulțime și pași de dans	Aplauze sincrone	Declanșări aparate foto
Muzica tangoului decalată cu 3 fotograme	Replici de renunțare la dans	Aclamații Rumoare și aclamații	Aplauze Aplauze					

	Secvența	D 1	D 2	M 1	M 2	M 3
11m	Alexandru vine spre casă seara. Vorbește la telefon	Replici Alexandru	Replici ale mamei care sînt înregistrate cu efect de telefon			
5m	Alexandru aleargă cu mașina la spital					
19m	Culoar spital — discuție cu mama	Replici Alexandru și asistentă	Replici ale mamei înregistrate separat			
19m	Curte școală Alexandru vine în fugă cu prăjiturile					
19 m	Alexandru oferă prăjituri Ioanei Isoscel îi surprinde și îi duce la direcție	Replici Alexandru Replici Alexandru + Isoscel	Replici Ioana			

Pentru aceasta, se transpune sunetul pe o bucată de bandă de lungime mai mică, din care se confecționează o buclă. Trebuie să avem grijă ca bucla să nu conțină nici un sunet care să iasă în evidență. De exemplu, la un zgomot de stradă evităm să apară în buclă sunete de claxon sau voci. Locul unde se va lipi bucla trebuie să conțină aceleași nivele de înregistrare, pentru a nu avea sărituri, adică să avem un racord perfect de sunet.

După ce se termină de montat toate elementele sunetului (dialog, muzică, zgomote, bucle), se alcătuiește o partitură de mixaj care indică operatorului de sunet locul unde începe și se termină un sunet pe fiecare bandă. La fel se indică și cum începe și se termină un sunet (brusc, filat sau în amestec cu alte benzi). De obicei, foaia se realizează la masa de montaj, indicîndu-se metrajul la fiecare apariție sau dispariție de sunet.

MIXAJ *(continuare)*

M 4	Amb 1	Amb 2	Z 1	Z 2	Z 3	PSZ 1	PSZ 2	PSZ 3
			Ambianță oraș seara (din fonotecă)	Sonerie telefon		Pași Alexandru	Ușă casă	
			Sosire mașină Dacia înlănțuit cu	Plecare turism Dacia	Pornire mșină Dacia	Pași Alexandru		
	Bolnav ce se vaită					Pași	Cărucior spital	Uși Deschidere și închidere
			Ambianță elevi pe culoare (din fonotecă)			Pași Alexandru		
			Ambianță elevi care se aud în clasă Ambianță elevi carese aud în clasă			Pași Alexandru+ Ioana + Isoscel Pași toți trei	Mîncat prăjituri	Ușă care se deschide și se închide

Operatorul de sunet trebuie să stabilească nivelele necesare fiecărui element al sunetului, lucru ce se realizează prin dese repetiții.

În tabel este arătată o partitură de mixaj.

Partitura este divizată în coloane. Prima coloană este rezervată conținutului imaginii, două coloane pentru dialog (D_1, D_2), patru pentru muzică (M_1 M_2 M_3 M_4), două pentru ambianță (Amb_1, Amb_2), trei de zgomote (Z_1, Z_2 Z_3) și trei pentru postsincroane zgomote (PSZ_1, PSZ_2, PSZ_3).

Prima secvență o constituie sala de clasă. Andrei oferă Ioanei o garoafă. Elevii sînt la sfîrșitul recreației, după ce a sunat clopoțelul de intrare. Pe banda D_1 sînt montate replicile actorilor. Pe banda Amb_1 se află o rumoare făcută de ceilalți colegi elevi: replici, rîsete, chicoteli. Ambianța, ca și dialogul, au fost înregistrate în sala de postsincron. Pentru mai multă veridicitate, pe banda Z_1 s-a montat o ambianță de elevi în recreație (înregistrată la o școală) care are rolul de a reda atmosfera

unui culoar de liceu. Coloana sonoră a fost completată cu zgomote înregistrate în sala de postsincron zgomote (PSZ_1, PSZ_2, PSZ_3) și anume pașii elevilor, scîrțîitul băncilor, foșnet de cărți.

În continuarea secvenței, o vedem pe profesoara de matematică, poreclită de elevi „Isoscel", intrînd în clasă. Pe banda D_1 sînt replicile actorilor, pe banda Amb_1 șoaptele elevilor, înregistrate în sala de *PS* dialog, pe banda Z_1 ambianța de recreație. Pe banda PSZ_1 se află pașii elevilor și așezarea lor în bănci. Secvența continuă cu începutul orei și ancheta pe care o face profesoara, după ce găsește biletul.

La secvența „Parc", intervine discuția dintre Ioana și Alexandru. Pe benzile Z_1 *și* Z_2 sînt montate două fonduri distincte cu ambianța de parc, înregistrate în natură.

Secvența „Concursul de dans" a ridicat unele probleme speciale pentru coloana sonoră. Concursul s-a ținut într-o sală mare, cu sute de participanți, în care funcționa o stație de amplificare pentru muzică și diferite anunțuri. Pentru a da autenticitate mai mare sunetului, replicile și muzica au fost înregistrate din nou, prin redarea lor de un difuzor. Pentru a da senzația de sală mare, dialogul a fost montat pe două benzi (D_1 și D_2), sunetul direct pe D_1 iar sunetul înregistrat prin difuzor pe D_2. Deoarece în viața de toate zilele, sunetul dat de stația de amplificare se aude întîrziat față de cel direct, la montaj cele două benzi au fost decalate cu 4—5 fotograme.

La fel s-a procedat și cu muzica, la care decalajul a fost doar de 3 fotograme.

Să analizăm acum partitura de mixaj al acestei secvențe. Pe banda D_1 s-au montat toate replicile actorilor, inclusiv cele din fața microfonului. Pe banda D_2 s-au montat numai acele replici care trebuie să se audă și în difuzorul stației de amplificare. Ele s-au montat decalat, așa cum am mai arătat, urmînd ca în timpul operațiunii de mixaj să se stabilească un raport convenabil de nivel între cele două benzi.

În ceea ce privește muzica, se observă că bucățile muzicale sînt întrerupte brusc de declanșarea unui aparat fotografic, după care începe o altă bucată muzicală. În timpul apariției sunetului aparatului foto, la mixaj se închide brusc prima muzică și se deschide cea de pe banda M_2.

Muzica cu efect de difuzor este încărcată, ca și dialogul, pe a doua bandă, decalată cu 3 fotograme față de prima bandă (benzile M_3 și M_4). Pe banda M_3 s-au montat muzicile cu efect de difuzor, pentru muzicile aflate pe banda M_1, iar pe banda M_4 efectele de muzică pentru cele aflate pe banda M_2.

În privința ambianțelor s-au înregistrat în sala de postsincron două genuri, și anume o ambianță în plan apropiat și una în plan general, pentru a obține efectul dorit, dat fiind spațiul larg în care se petrece acțiunea (replici, strigăte, rumoare, rîsete și aclamații).

În ceea ce privește benzile de zgomote, banda Z_1 conține aplauze copiate din fonotecă, iar Z_2 rumoare generală luată dintr-o sală de bal.

Benzile de postsincron zgomote conțin pe PSZ_1 pași de mulțime și de dans, pe PSZ_2 aplauze în plan apropiat, iar pe banda PSZ_3 zgomotele declanșării aparatului foto.

Astfel, munca operatorului de sunet este mult ușurată, în vederea executării unui mixaj de bună calitate tehnico-artistică.

Mixajul

Mixajul constă în dozarea în proporțiile necesare a elementelor constitutive ale coloanei sonore a filmului (dialog, muzică, zgomote, efecte), cu ajutorul unui pupitru de mixaj (fig. V.7).

Mixajul reprezintă operațiunea finală de sonorizare a unui film. În timpul mixajului, este scos în evidență sunetul cel mai important, în funcție de conținutul cadrului cinematografic, păstrînd tot timpul în planul al doilea sunetele secundare și împletind într-un același plan sonor, muzica filmului cu accentele de efecte și zgomote, pentru a realiza unitatea sunetului cu imaginea.

Cîteodată este nevoie ca din benzile primare să scoatem în evidență unele sunete și instrumente pentru a da orice sens dorim, episodului respectiv. Prin mixaj se pot concentra într-un cadru diferite sunete în același loc și același timp, lucru ce nu se află în natură.

Banda de dialog trebuie uniformizată din punct de vedere al caracteristicii de frecvență, lucru ce se execută înregistrînd-o din nou, înainte de mixaj prin folosirea atenuatoarelor și filtrelor de corecție aflate pe pupitrul de mixaj.

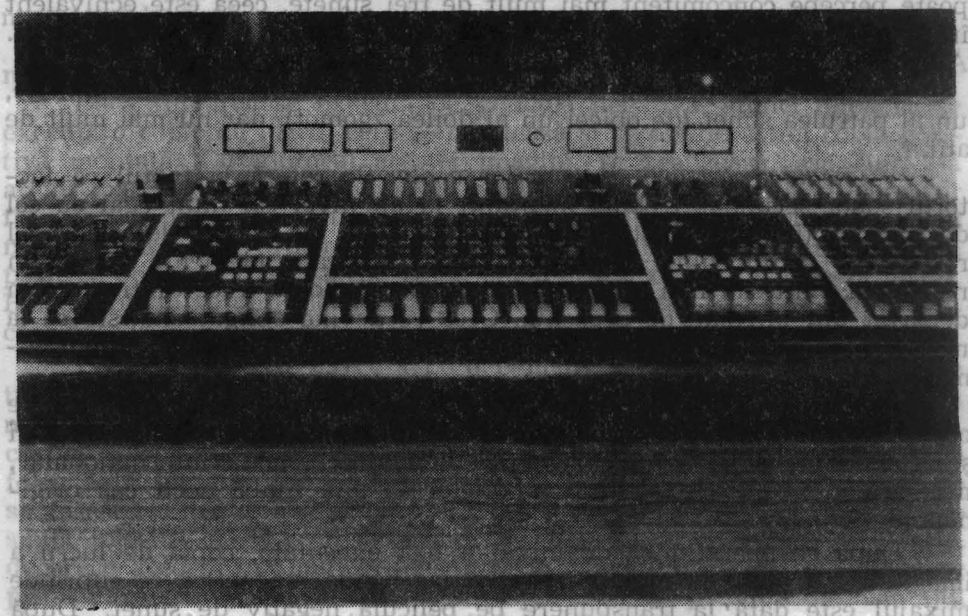


Fig. V.7. Pupitru de mixaj.

Mixajul sunetului trebuie să respecte trei reguli practice:

— *Regula păstrării inteligibilității dialogului.* Operațiunea de mixaj reclamă ca nivelul muzicii sau zgomotelor să fie scăzut în locurile unde avem dialog, pentru că cea mai importantă condiție, aceea ca sunetul să fie înțeles de spectatori, constă în păstrarea inteligibilității dialogului. Aceasta depinde nu numai de proporția nivelelor, dar și de coincidența anumitor frecvențe din cele trei benzi de sunet. De exemplu, dacă în anumite porțiuni dialogul are foarte multe frecvențe joase, iar muzica se aude în registrul de jos, rezolvarea se face numai prin folosirea unor filtre, care să elimine frecvențele joase la una din benzi (de obicei la dialog).

La mixaj, trebuie să avem nivelele de modulație în raport cu efectul ce dorim să-l obținem: dialogul în plan de prezență trebuie să aibă 50—60% procent de modulație, iar șoapta nu mai puțin de 20%.

Muzica va fi sub dialog cu un nivel mai mic, apărînd într-un plan secundar. În pauza dintre dialoguri, se va evita ridicarea nivelului muzicii, automat în prim plan. Trebuie avut în vedere, desfășurarea frazei muzicale, astfel încît să nu se creeze un dezechilibru al planurilor sonore. Nu trebuie să creștem și să descreștem nivelul muzicii la fiecare frază a textului. Mișcarea frazei vorbite trebuie să corespundă mișcării frazei muzicale. O oprire a textului pe un descrescendo muzical, lasă o impresie neplăcută, la ascultare. Cînd muzica este activă și joacă rolul unui personaj, ritmul introducerii sale este în funcție de cadența sa. Problema mixajului este o problemă de dozaj, ritm și sincronism.

— *Regula celor mai puțini factori sonori.* Urechea omenească nu poate percepe concomitent mai mult de trei sunete, ceea este echivalent în cazul filmului sonor cu prezența dialogului, muzicii și a unui zgomot. Acestea devin arhisuficiente pentru a exprima orice idee dorim.

Cu totul excepțional, se poate admite, în cazuri bine determinate, un al patrulea sunet (de obicei un al doilea zgomot), dar nu mai mult de atît.

— *Regula păstrării dinamicilor egale.* Se referă la faptul că factorul sonor secundar trebuie menținut la un nivel cel mult egal cu cel de bază, obținîndu-se astfel un mixaj omogen din punct de vedere al respectării echilibrului planurilor sonore. Fiecare element, avînd un nivel mai mult sau mai puțin afectat la mixaj, poate trece dintr-un plan depărtat într-un plan de prezență. Ceea ce devine obligatoriu este ca la mixaj să existe acel plan sonor care a existat în realitate în timpul filmării.

În timpul operațiunii de mixaj, sau înainte de acesta, studiourile cinematografice execută o înregistrare, prin amestecul numai al muzicii și zgomotelor, pe o bandă magnetică denumită „bandă internațională", necesară în vederea executării mixajelor în altă limbă decît cea originală (dublaj).

După ce operațiunea de mixaj a fost executată, copia de lucru a imaginii se trimite la montaj negativ, iar banda magnetică ce cuprinde mixajul este dată la transpunere pe peliculă negativ de sunet. După developarea negativului de sunet și montarea negativului de imagine,

se copiază cele două negative și se obține o copie pozitivă standard, adică copia ce conține pe o aceeași peliculă imaginea și sunetul corespunzător. Aceasta poate fi folosită la proiecție în sălile de cinema.

Mixajul este o operațiune tehnică și de creație foarte dificilă.

Din păcate, condițiile tehnice existente ale cineamatorilor, nu permit realizarea de coloane sonore complexe, elaborate ci pur și simplu suprapuneri ale celor trei elemente sonore: comentariu, muzică și eventual zgomote. În aceste condiții nu se poate realiza sincronismul perfect între dialog și imagine.

Cineamatorii folosesc la mixaj două magnetofoane de 6,35 m de pe care redau elementele sonore primare, iar mixajul se realizează pe un al treilea magnetofon. Este clar că sincronismul apare cu totul aproximativ deoarece pornirile celor trei magnetofoane nu pot fi acționate concomitent cu pornirea aparatului de proiecție. În același timp motoarele de antrenare ale instalațiilor sînt monofazice și deci asincrone.

Într-un viitor nu prea îndepărtat credem că cineamatorii vor trebui să aibă la dispoziție o instalație de mixaj, concepută în felul următor:

Aparatul de proiecție APT 5 sau 6 să fie antrenat de un motor sincron trifazat, astfel încît să poată acționa mecanic (prin axul de antrenare al aparatului de proiecție care va fi scos în afară) trei dispozitive simple de redare magnetică a sunetului. Aceste dispozitive denumite film-fonografe vor fi folosite pentru redarea benzilor de 16 mm montate, ce vor cuprinde comentariul, muzica și zgomotele.

Aparatul de proiecție poate merge înainte și înapoi pentru reluări de mixaje. Mixajul se înregistrează tot pe aparatul de proiecție, pe pista magnetică laterală a copiei pozitive.

În fig. V.8 este arătat schematic procesul tehnologic pentru obținerea copiei standard cu pistă magnetică.

Dacă filmarea se execută pe peliculă negativă, atunci după ea se execută o copie de lucru, care se montează și se obține astfel copia pozitivă montată. Cu ajutorul acestei imagini, se realizează, așa cum s-a arătat mai sus, banda de muzică, de zgomote și de comentariu, care vor fi necesare mixajului. După această copie pozitivă se execută montajul negativ, care prin copiere produce o copie pozitivă fără lipituri. Copiei pozitive obținute i se așterne pistă magnetică și cu ea se trece la mixaj. Rezultatul mixajului se înregistrează în aparatul de proiecție APT, care posedă dispozitivele necesare acestei operațiuni.

Dacă filmarea se execută pe o peliculă reversibilă, este bine să se tragă o copie de lucru tot pe peliculă reversibilă, care să fie folosită la montaj. Apoi, etapele tehnologice sînt aceleași ca la pelicula negativă, cu deosebirea că montajul negativ se va executa pe pelicula reversibilă folosită la filmare, după care se trage o copie tot pe reversibil pe care se va așterne pista magnetică. Dacă nu se va putea copia pelicula reversibilă folosită la filmare, atunci va fi montată cu foarte mare atenție, deoarece aceasta în final va deveni copie standard. Pe ea se va așterne pista magnetică și se va executa mixajul. Aceasta prezintă dezavantajul că este o copie cu lipituri, producînd inconvenientele pe care le întîmpină în prezent cineamatorii în timpul proiecției.

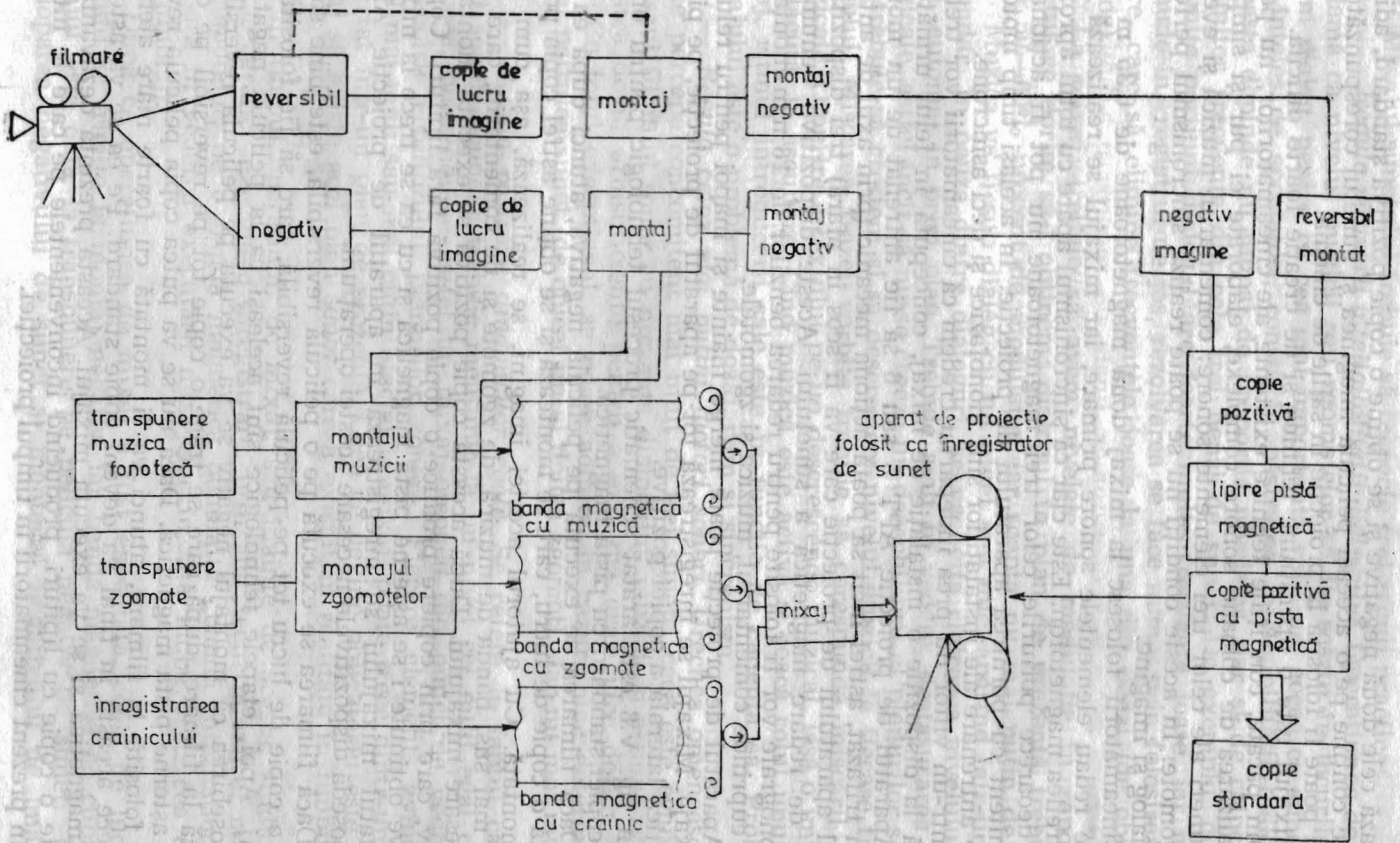


Fig. V.8. Procesul tehnologic al mixajelor în condiţii de amatori.

3. SEMNE DE PUNCTUAȚIE CINEMATOGRAFICĂ ȘI TEHNOLOGIA REALIZĂRII UNOR TRUCAJE OPTICE

La fel ca și scriitorul, realizatorul de film are la dispoziție un număr oarecare de semne de punctuație, cum sînt virgula, punctul, punct și virgulă etc. Pentru a marca aceste semne, în limbajul cinematografic se folosesc imagini trucate care avizează spectatorul că momentul respectiv are o anumită semnificație în desfășurarea narațiunii filmului. Imaginile cinematografice trucate, folosite destul de des în film, pot fi categorisite astfel:

Trucaje elementare

— Realizate cu ajutorul mecanismului aparatului de luat vederi și anume:

— mișcare încetinită obținută în timpul proiecției;
— mișcare accelerată obținută în timpul proiecției;

— filmarea cadru cu cadru;
— stop aparat;
— înlănțuire;
— supraimpresiune;
— mersul înapoi.

— Realizate prin modificarea formei imaginii:
— folosirea măștilor și contra măștilor;
— folosirea irisului;
— folosirea ștergerii (voleului).

— Realizate prin modificarea calității imaginii:
— folosirea filtrelor (o lamelă transparentă colorată, cu fețe paralele, care are ca efect modificarea redării fotografice a imaginii);
— folosirea rasterului;
— folosirea fondu-ului (întunecare).

Trucaje combinate, realizate prin:

— expuneri multiple;
— voleu sau cortină înlănțuită;
— înlănțuire;
— oglinzi;
— prisme (care fac să dedubleze imaginea unui obiect);
— transparență;
— machete.

În cele ce urmează, ne vom opri doar asupra trucajelor simple, realizate în vederea sublinierii punctajului cinematografic. Celelalte mijloace arătate în tabelul de mai sus sînt descrise detaliat în cartea ing. A. Marin „Trucaje cinematografice", apărută în Editura Tehnică.

Întunecarea (fondu)

Fondu-ul este de două feluri:
— de închidere;

— de deschidere.

Fondu-ul de închidere constă în dispariția imaginii de pe întreaga suprafață a fotogramei, pînă ce ecranul se întunecă complet. El anunță sfîrșitul unui capitol sau al unei secvențe cinematografice și ne lasă să înțelegem că s-a scurs o perioadă importantă a duratei din punct de vedere temporal sau psihologic. Este în fond ca o pauză muzicală, mult mai armonioasă și mai fericit integrată în desfășurarea filmului decît pagina albă a unei cărți sau căderea cortinei în teatru.

Fondu-ul de deschidere constă în apariția treptată din negru a imaginii pe ecran. El sugerează începutul unui alt capitol sau secvență a filmului. De obicei, se montează în continuarea celui de închidere.

Aceste procedee se pot realiza:

— cu ajutorul aparatului de filmat;

— prin contratiparea imaginii și copiere optică;

— prin mijloace de laborator.

Fondu-urile realizate cu ajutorul aparatului de filmat sînt cele mai bune din punct de vedere al calității fotografice a negativului. În acest caz, aparatul de filmat trebuie să fie înzestrat cu obturator variabil, care se închide sau deschide automat, prin acționarea lui de către sistemul de antrenare al peliculei. Se mai poate realiza fondu-ul și cu ajutorul diafragmei obiectivului, care poate fi închisă sau deschisă manual, cu o viteză determinată de lungimea ce dorim să aibă efectul optic. Efectul va fi reușit numai dacă diferența de diametru al orificiilor diafragmei corespunzătoare celor două limite se întinde pe cel puțin 3—4 indici de diafragmă.

Trebuie multă atenție și bine gîndit dinainte locul unde începe și se termină fondu-ul, pentru că, o dată filmul expus, nu mai putem acționa cu nimic asupra imaginii. De aceea, în studiourile profesioniste, se preferă cea de-a doua metodă, în care se poate stabili cu precizie locul și lungimea fondu-ului, după efectuarea montajului pozitiv. În acest scop, negativul respectivului plan, este copiat pe un interpozitiv. Acesta este încărcat în aparatul de proiecție al mașinii optice de copiat. În aparatul de luat vederi al mașinii se încarcă un internegativ neexpus alb-negru sau color.

Cîteva cuvinte despre mașina optică de copiat. Ea este folosită la realizarea de imagini fotografice secundare (adică un transfer de imagine de la aparatul de proiecție la cel de filmare). Motoarele de antrenare ale aparatelor (de proiecție și de filmare) asigură funcționarea lor sinfazată, pornirea sau oprirea sincronă precum și mersul lor cu frecvențe egale sau diferite.

După încărcarea aparatelor cu peliculă, se începe filmarea și la momentul hotărît de echipa de filmare pentru începerea fondu-ului, se comandă închiderea obturatorului aparatului de luat vederi. Cînd acesta s-a închis complet, aparatul de copiat optic se oprește. Pentru fondu-ul de deschidere se pornește copierea cu obturatorul închis și se ajunge automat la deschiderea lui normală.

În fig. V.9 este arătată grafic schema unui fondu.

De altfel, monteurul pozitiv marchează pe copia de lucru inițială începutul și sfîrșitul fondu-ului, cu mare exactitate (marcarea se face cu un fir de ață verde prinsă de perforația peliculei pentru început, și cu una de ață roșie pentru sfîrșitul fondu-ului).

După contratipul realizat, se execută o copie de lucru care se montează în copia pozitivă montată, după ce a fost mai întîi vizionată în proiecție, pentru a stabili dacă corespunde din punct de vedere tehnic.

Montajul negativ, va monta în negativul filmului contratipul realizat.

Cea de-a treia metodă de realizare a fondu-urilor, este cea chimică, prin care se acționează direct asupra negativului, prin slăbirea treptată a imaginii.

În acest caz, negativul se scufundă fotogramă cu fotogramă într-o soluție de slăbire pentru negativele alb-negru sau într-una de decolorare uniformă a straturilor pentru cele color. Operațiunea se execută cu ajutorul dispozitivului arătat în fig. V.10, format dintr-un cilindru de sticlă cu soluția de slăbit, în care este introdus negativul, ce are la capătul lui o greutate de întindere. Folosind un cronometru, se stabilește prin probe, durata de tratare pentru fiecare fotogramă în parte.

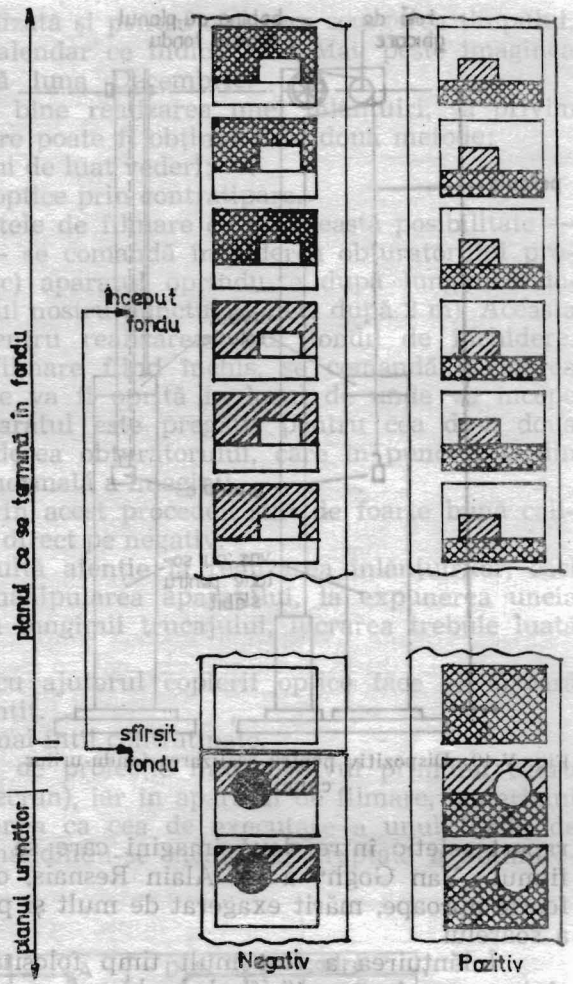


Fig. V.9. Schema unui fondu.

Înlănțuirea

Înlănțuirea constă în trecerea de la un plan de imagine la altul prin ștergerea primei imagini concomitent cu apariția celei de-a doua. Un timp, cele două imagini se suprapun și se văd împreună pînă cînd rămîne numai cea de-a doua. Ca semn de punctuație, înlănțuirea sugerează că

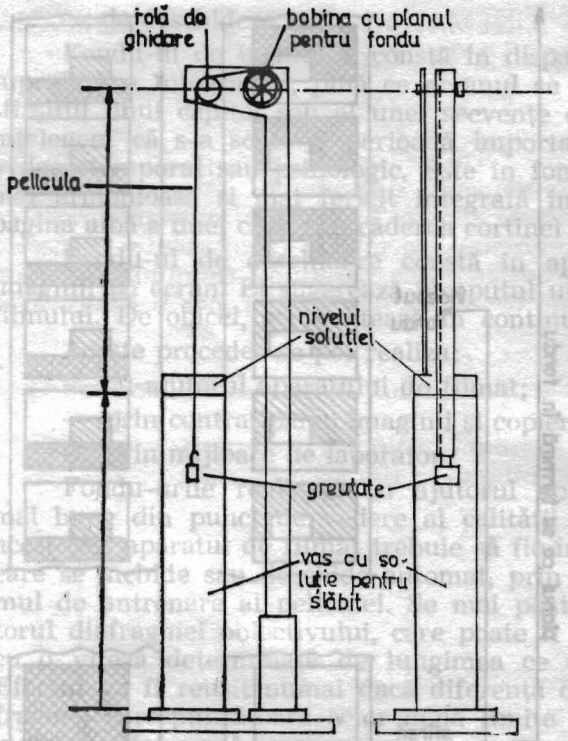


Fig. V.10. Dispozitiv pentru realizarea fondu-urilor chimice.

cele două cadre cinematografice deși se petrec în locuri și perioade diferite, sînt legate dramaturgic prin conținutul lor.

Înlănțuirea poate dura de exemplu numai două secunde și se limitează la o formă rapidă de tranziție. Poate dura mai mult (4—5 s) și ne comunică în acest caz ideea de trecere sau alunecare a unei imagini către alta. În sine, înlănțuirea comportă calități prețioase: trecerile bruște mai mult sau mai puțin brutale, ale unui roman sau din teatru, sînt înlocuite în cinema cu o tranziție care se topește, vedem o imagine care dispare și se evaporează și în mod insensibil sîntem duși către imaginea următoare. Această alunecare intelectuală și plastică poate dobîndi o nuanță mult mai pronunțată, fapt pentru care realizatorul este preocupat să stabilească un raport estetic între două imagini care se vor acoperi. De exemplu, în filmul „Van Gogh" a lui Alain Resnais, ochiul pictorului ne apare de foarte aproape, mărit exagerat de mult și prin înlănțuire devine o floare a soarelui.

Înlănțuirea a fost mult timp folosită în procedeul de narațiune „întoarecere în trecut" (flash-back).

Desigur că nu pot fi stabilite reguli precise privind momentul cînd trebuie să se folosească o înlănțuire. În general, trecerea de la un loc la altul complet diferit, fie ca poziție, fie ca dramaturgie, poate fi realizată în special cu ajutorul înlănțuirii. Dacă de exemplu vrem să trecem de la o secvență petrecută într-o sufragerie la o secvență care se află într-un parc cu oameni care se plimbă, se preferă o înlănțuire între cele două secvențe.

Dacă un anumit personaj, însă, apare în două planuri consecutive, putem realiza trecerea prin tăietură directă. Dacă același personaj îl vedem lucrînd la birou, iar în planul următor suind pe munte, legătura dintre planuri trebuie realizată printr-o înlănțuire. Dacă între planuri am introduce o vedere generală a muntelui cu mulți oameni urcînd, atunci trecerea se poate face direct.

Înlănțuirea poate fi utilizată și pentru a sugera scurgerea timpului, ca de exemplu, foile unui calendar ce indică luna Mai, peste imaginea aceluiași calendar ce indică luna Decembrie.

Pentru a înțelege mai bine realizarea unei înlănțuiri, să privim fig. V.11. Acest gen de trecere poate fi obținut prin două metode:

— cu ajutorul aparatului de luat vederi;

— cu ajutorul copierii optice prin contratipare.

În primul caz pe aparatele de filmare ce au această posibilitate — deci cu obturator variabil — se comandă închiderea obturatorului progresiv (punctul *A* din grafic) aparatul oprindu-se după lungimea dorită pentru înlănțuire (în cazul nostru punctul *B*, deci după 2 m). Aceasta este operațiunea folosită pentru realizarea unui fondu de închidere. Obturatorul aparatului de filmare fiind închis, se comandă derularea peliculei înapoi cu 2 m care va fi oprită în locul de unde va începe înlănțuirea (punctul *C*). Aparatul este pregătit pentru cea de-a doua filmare. Se comandă deschiderea obturatorului, care în punctul *D* din grafic va asigura expunerea normală a imaginii.

Înlănțuirile realizate prin acest procedeu sînt de foarte bună calitate, deoarece ele se imprimă direct pe negativ.

Trebuie însă foarte multă atenție la realizarea înlănțuirilor, căci cea mai mică greșeală la manipularea aparatului, la expunerea uneia din cele două imagini sau a lungimii trucajului, lucrarea trebuie luată de la început.

Realizarea înlănțuirii cu ajutorul copierii optice face să dispară acest ultim inconvenient amintit.

Cele două planuri sînt mai întîi contratipate.

Se încarcă în aparatul de proiecție interpozitivul primului cadru (al celui care dispare de pe ecran), iar în aparatul de filmare, materialul neexpus. Se repetă operațiunea ca cea de executare a unui fondu de închidere, în punctul *A* comandîndu-se închiderea treptată a obturato-

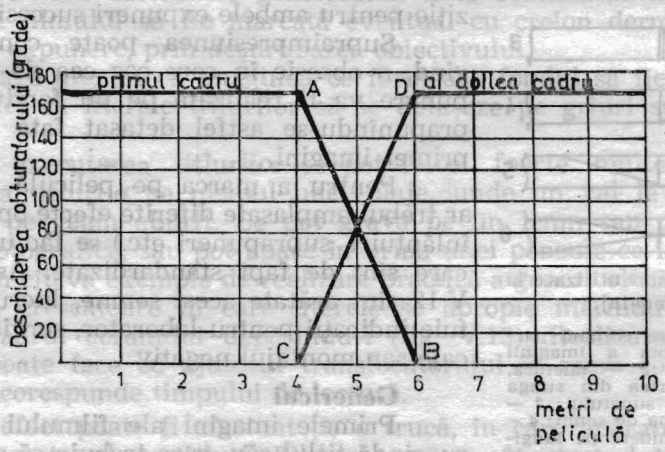


Fig. V.11. Graficul de realizare a unei înlănțuiri.

rului care e închis complet în *B*. Se descarcă primul interpozitiv și se încarcă cel de-al doilea, iar aparatul de luat vederi este dat înapoi pe o lungime a peliculei de 2 m, pînă în locul unde a început fondu-ul de închidere (punctul *C*). Se efectuează acum o operație similară fondu-ului de deschidere, copiindu-se și imaginea a doua (punctul C de început și *D* de sfîrșit a expunerii).

Supraimpresiunea

Supraimpresiunea reprezintă suprapunerea pe o aceeași lungime de peliculă a două sau mai multe imagini, pentru obținerea unor anumite efecte. De obicei ele sînt realizate mai ales de către cineamatori prin filmare directă. Trebuie însă o anumită experiență, în ceea ce privește expunerile celor două cadre ce se vor suprapune, astfel încît densitățile acestora să poată fi distinse corect în proiecție.

Supraimpresiunea se poate folosi atunci cînd avem de-a face cu evocări, sugestii sau cînd dorim să întărim senzația realizată prin contopirea mai multor elemente reunindu-le într-o singură imagine. Astfel, zgomotul trepidant al unui mare oraș poate fi imaginat printr-o supraimpresiune în care sînt amestecate imagini de mașini, mulțime, instrumente muzicale etc., toate împletite cu o mare fantezie (o trompetă ce umple aproape tot ecranul, un perforator care pare să spargă un autobuz etc.).

Un alt efect obținut de supraimpresiune este dedublarea unui personaj care poate fi arătat în același timp mobil și imobil. Aceasta poate fi folosită la ilustrarea unui vis: cel ce doarme rămîne lungit, în timp ce dublura sa se trezește se scoală din pat și merge prin cameră. Prima imagine este filmată în decorul natural, iar cea de-a doua poate fi realizată într-un decor gol, fără mobile și accesorii. Personajul din vis va părea că trece peste masa și scaunele a căror imagine a fost realizată de prima expunere. Aparatul de luat vederi va trebui să aibă absolut aceeași poziție pentru ambele expuneri succesive.

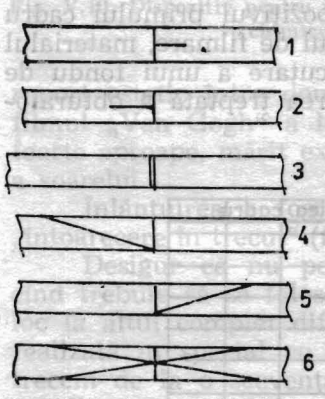


Fig. V.12. Semne utilizate la montaj:

1 — tăietură, se elimină partea din dreapta a imaginii sau sunetului; *2* — tăietură, se elimină partea din stînga a imaginii sau sunetului; *3* — nu se ține seama de semn; *4* — fondu de deschidere pe lungimea arătată; *5* — fondu de închidere pe lungimea arătată; *6* — înlănțuire.

Supraimpresiunea poate concretiza un gînd, o obsesie în care caz cea de-a doua expunere va fi realizată pe un fond negru, suprapunîndu-se astfel detașat față de decorul primei imagini.

Pentru a marca pe peliculă locul unde ar trebui amplasate diferite efecte optice (fondu, înlănțuiri, suprapuneri etc.) se fac unele semne care sînt de fapt standardizate. Astfel în fig. V 12 sînt arătate acest semne, lucru ce constituie indicații pentru laborator, serviciul de trucaje sau montajul negativ.

Genericul

Primele imagini ale filmului trebuie să cuprindă titlul său, care trebuie să se integreze în concepția generală de tratare a narațiunii

cinematografice, cel puțin prin stilul literelor, compoziția grafică mergînd chiar pînă la supraimpresionarea cuvintelor pe primele imagini ale filmelor sau pe un trucaj original.

Pentru a realiza genericul trebuie precizie, răbdare, inventivitate și fantezie.

Cadrajul titlurilor trebuie să fie foarte precis, deoarece un titlu prost cadrat, neclar sau greu de citit este respins de spectatori. Dispozitive simple permit de a centra riguros obiectivul în raport cu acetofanul sau cartonul pe care se află scrise literele. În condiții de cineamatori se preferă o mică trucă verticală, deoarece se poate așeza în cadru, o carte ale cărei pagini se întorc un document sau litere decupate care se pot grupa sau dispersa.

Redactarea textului trebuie să fie cît mai concisă. Textele vor fi scurte, explicite fără literatură de prisos.

Dacă nu avem în cineclub un pictor pentru realizare artistică a literelor, se pot găsi alte mijloace: litere tăiate în lemn, metal, fetru, plută sau litere gen letraset.

Se poate folosi un șablon cu care să desenăm litere cu goașă de culoare albă pe un acetofan transparent, așezat pe un fond negru. Din contra literele negre pe fond alb dau rar un efect fericit, suprafața albă a fondului produce o aureolă asupra acestor litere.

Cînd titlurile sînt suprapuse pe primele imagini ale filmului, avem mijlocul cel mai elocvent pentru a solicita atenția spectatorului și a-l introduce în atmosfera filmului în timp ce el citește genericul. Acest gen de generic este mai greu de realizat de către amatori, deoarece în timpul filmărilor nu sînt stabilite și scrise cartoanele. Cu toate acestea, amatorii filmează fondul primelor imagini ale filmului, ținînd seama la expunerea inițială de faptul că va urma o supraimpresiune. Bobina filmată, este păstrată nedevelopată pînă la sfîrșit. Această bobină este încărcată în aparatul de filmat care e montat pe o mică trucă și se vor filma pe rînd cartoanele genericului. Este recomandabil ca prima fotogramă a filmului să fie marcată eventual cu creion dermatograf în fereastra de expunere, prin deșurubarea obiectivului.

Se atrage atenția că imaginea ce formează fondul să fie ușor subexpusă, astfel ca literele titlurilor să se detașeze pe griuri suficient de dense.

Pentru executarea titlurilor se pot folosi foarte multe mijloace. Se pot trasa titlurile pe nisipul unei plaje, unde un val le șterge, pe zăpadă sau pe geam aburit. Se pot grava pe un lemn sau pe gelatina unei plăci fotografice, sau pot apare în urma unei pensule ce le scrie etc.

Să dăm cîteva exemple de realizare practică a genericelor.

Titluri crescătoare în care literele se apropie mărindu-și dimensiunea în cadrul ecranului depășindu-l (fig. V.13). Realizarea cea mai simplă se poate face cu ajutorul transfocatorului în mers continuu, pe o durată ce corespunde timpului de lectură.

Acest efect poate fi efectuat pe o trucă, în care aparatul poate fi apropiat de cartonul cu titluri. Filmarea se va efectua cadru cu cadru. De exemplu, dacă timpul de lectură și durata de apropiere este de 20 s,

Fig. V.13. Filmarea unui generic cu titluri crescătoare.

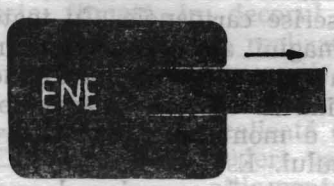


Fig. V.14. Filmarea unui generic cu apariția treptată a titlului.

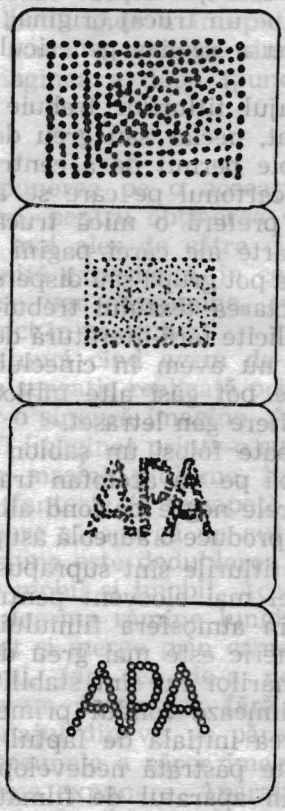


Fig. V.15. Filmarea unui generic care se formează dintr-o masă compactă.

la frecvența de 24 fotograme/s vor trebui impresionate 24×20=480 fotograme.

Titluri ce se scriu singure, adică acele ce apar pe ecran cuvînt cu cuvînt sau literă cu literă. Filmarea se va face cadru cu cadru. Titlurile pot fi confecționate cu litere decupate, în care caz vor fi așezate pe carton literă cu literă. Dacă literele sînt desenate pe un fond negru, putem la filmare să le descoperim treptat cu ajutorul unei măști negre (fig. V.14).

Un titlu original folosit în special pentru „Sfîrșit" poate fi realizat cu ajutorul unor granule mici negre sau albe (alice de vînătoare sau boabe de orez), cu care vom scrie cuvîntul respectiv pe un platou. Se folosește filmarea inversă. Se filmează titlurile cadru cu cadru, avînd grijă ca după fiecare imagine să ciocănim ușor platoul pe care se află

granulele pentru ca acestea să se deplaseze cîte puțin. La sfîrșit titlul este înlocuit cu o suprafață cu pete albe sau negre împrăștiate uniform (fig. V.14). La proiecție, vom vedea cum titlul se formează treptat, ca în final să formeze cuvîntul dorit.

Pentru a obține titluri în relief se confecționează litere decupate groase ce sînt așezate pe un fond de culoare deschisă și iluminată dintr-o parte ca să creeze o umbră pentru fiecare literă (fig. V.16).

Titluri pe fond rotitor. Fondul ales, de exemplu o spirală este așezat pe platanul unui picup, care se rotește. Literele vor fi desenate pe o foaie de celuloid presată între două plăci de sticlă și întreg ansamblul se montează deasupra fondului mobil ca în fig. V.17.

Titluri în flăcări. Desenăm titlul pe o bucată de hîrtie cărei îi dăm foc. Filmăm cu aparatul răsturnat (deci filmare inversă) și la proiecție vom vedea întîi flăcările și din ele cum se naște titlul.

Dacă titlurile sînt pictate cu ulei pe o placă de sticlă care este cufundată în apă, prin tulburarea apei titlul dispare.

Mijloacele de realizare a genericelor filmelor profesioniste sînt mai complicate și de obicei se contratipează fondul și titlurile, iar cu mașina de copiat optic se efectuează suprapunerea titlurilor, așa cum se vede în fig. V.18.

În concluzie, un film începe cu titlul său. Acesta trebuie realizat în concordanță cu tratarea subiectului întregului film de către regizor. El constituie cartea de vizită a filmului. Spectatorul trebuie să simtă prin acest semn, prima clipire a ochilor săi, care trebuie să-l transpună într-o anumită stare de spirit, pregătindu-l astfel pentru ceea ce va viziona în continuare.

Ștergerea (voleul)

Ștergerea constă în înlocuirea unei imagini cu o alta formînd fie linii care înaintează pe suprafața fotogramei, fie anumite forme de corpuri, care fac să apară o nouă imagine concomitent cu dispariția primei imagini. Schimbarea celor două planuri, crează spectatorului senzația unei pauze în desfășurarea dramaturgică a filmului.

Voleurile se execută fie prin copiere pe calea folosirii în acest scop a unor măști, fie direct pe cele două capete ale negativelor ce se

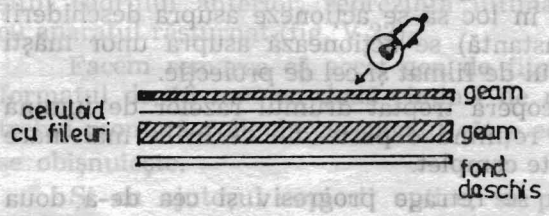


Fig. V.16. Filmarea unor titluri în relief.

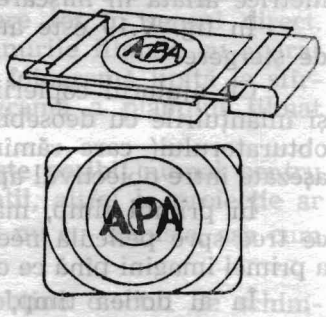


Fig. V.17. Filmarea unor titluri pe fond rotitor.

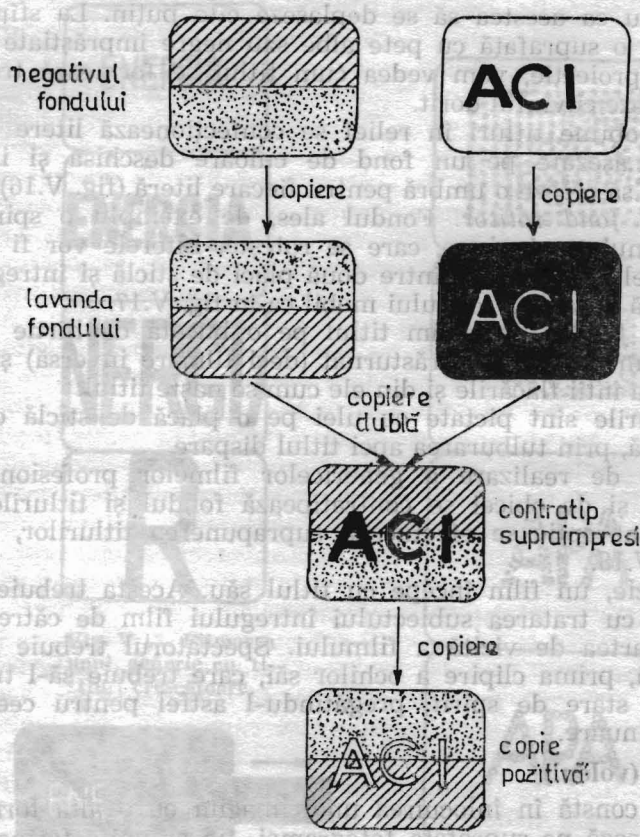


Fig. V.18. Executarea genericului în condiții profesioniste.

lipesc, prin utilizarea unor dispozitive speciale care asigură executarea cu mare precizie a formelor geometrice respective. Lipirea între cele două planuri, trebuie să se efectueze în poziția de mijloc a formei geometrice aflată în mișcare.

În fig. V.19 este arătată schema unui voleu, care folosește o linie de ștergere.

Cu ajutorul copierii optice ștergerea se realizează în doi timpi ca și înlănțuirile cu deosebirea că în loc să se acționeze asupra deschiderii obturatorului(care rămîne constantă) se acționează asupra unor măști așezate între obiectivul aparatului de filmat și cel de proiecție.

În primul timp, masca acoperă treptat drumul razelor de lumină ce trec spre pelicula neexpusă reținînd o parte din ce în ce mai mare a primei imagini pînă ce o oprește complet.

În al doilea timp, masca se retrage progresiv și cea de-a doua imagine apare din ce în ce mai mult pînă ce ocupă întreaga suprafață a cadrului. Masca trebuie să funcționeze astfel, încît în cursul celei de-a

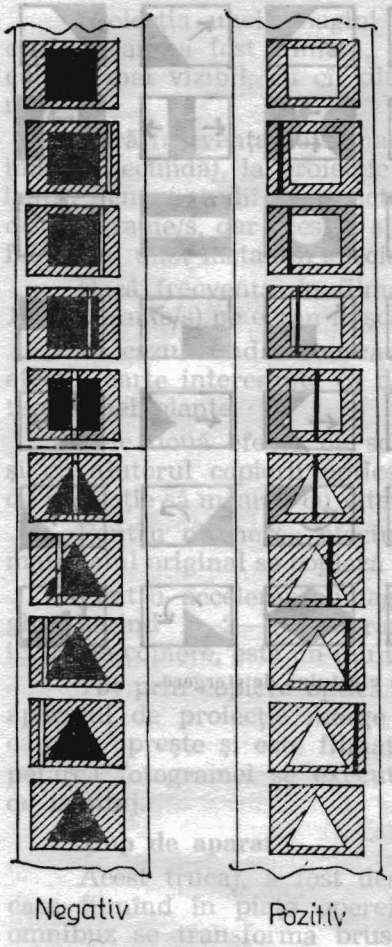


Fig. V.19. Realizarea unui voleu.

doua expuneri să fie impresionată numai acea suprafață a fotogramelor de pe materialul virgin care nu a fost atinsă de lumină în timpul primei expuneri.

Redăm în fig. V 20 cîteva modalități de realizare a efectului de ștergere.

Schimbarea de direcție și de ritm al mișcării

De multe ori avem nevoie de litere care se scriu sau se șterg singure, sau refaceri de mișcări care nu se pot obține decît prin mișcarea inversă a aparatului de luat vederi.

Pentru a realiza mișcarea inversă pe ecran cu ajutorul aparatului de filmare, sînt două posibilități:

— filmarea cu mers invers al peliculei,

— filmare cu aparatul răsturnat la 180° ca în fig. V.21.

Prin ambele metode se obține un negativ, care poate fi utilizat direct în montaj negativ. Cel mai clasic exemplu este cel obținut prin accidentarea unui personaj de către un automobil. Personajul respectiv este așezat sub roțile automobilului. La un semnal automobilul pornește înapoi cu viteză iar personajul se scoală și fuge cu spatele. Filmîndu-se prin unul dintre cele două metode, la proiecție va apărea un veritabil accident auto.

Cînd trucajul de inversare se execută prin răsturnarea cu 180° a aparatului, atunci pelicula trece prin fereastra de expunere tot în sensul direct. Efectul de inversare se obține prin montaj: planurile filmate cu aparatul răsturnat se lipesc cu sfîrșitul, adică prima fotogramă lipită la sfîrșitul cadrului anterior, reprezintă ultima fotogramă a planului filmat cu aparatul răsturnat (fig. V.22).

Facem remarca că acest gen de filmare este posibil numai pentru formatul de 16 mm cu două rînduri de perforații, altfel la proiecție ar trebui montată pelicula cu sportul către ecran și nu cu emulsia, așa cum se obișnuiește.

Și cu ajutorul copierii optice, se poate obține efectul de schimbarea direcției mișcării prin deplasarea inversă a celor două pelicule din aparatul de proiecție și cel de filmare.

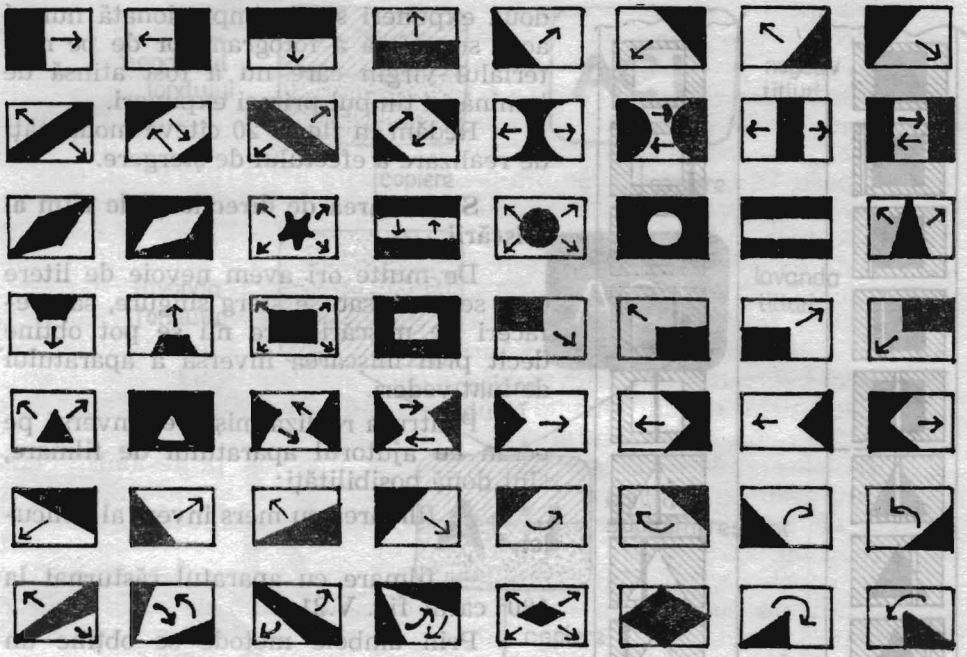


Fig. V.20. Diferite modalităţi de realizare a efectului de ştergere.

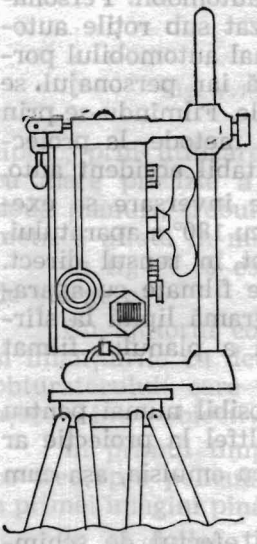


Fig. V.21. Montarea aparatului de filmat răsturnat cu 180°.

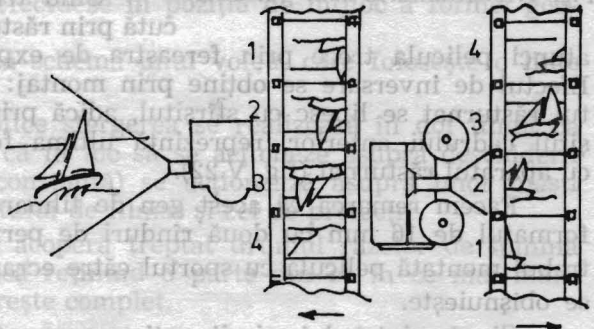


Fig. V.22. Filmarea cu aparatul răsturnat. Ordinea imaginilor la filmare *1, 2, 3, 4*, la proiecţie *4, 3, 2, 1*.

Proiecția unei imagini cinematografice cu o altă frecvență decît cea cu care a fost filmată, produce o schimbare de ritm. Efectul este cu atît mai vizibil, cu cît diferența dintre cele două frecvențe este mai mare.

Dacă frecvența de filmare este mai mare decît cea normală (80—100 imagini/secundă), la proiecție se va observa o încetinire a mișcării (ralanti). Pentru studii cu caracter științific se poate filma și cu sute de mii de fotograme/s, dar acestea sînt cazuri cu totul ieșite din comun care cer folosirea unor instalații speciale.

Dacă frecvența de filmare este mai mică decît cea obișnuită (8—10 fotograme/s) pe ecran mișcarea se accelerează.

În cazul cînd filmarea se execută cadru cu cadru se pot obține efecte foarte interesante ca de exemplu, deschiderea unei flori sau creșterea unei plante.

Cele două efecte de schimbare a ritmului mișcării se pot obține și cu ajutorul copierii optice, deoarece există posibilitatea ca aparatul de proiecție să meargă cu viteze diferite față de cel de filmare.

Pentru obținerea efectului de încetinire, fiecare fotogramă de pe materialul original se copiază de cîteva ori pe peliculă.

Pentru accelerare, imaginea primară este copiată pe pelicula virgină sărind 1—2—5 fotograme, după dorință, deci frecvența de proiecție, la copiere, este un multiplu al celei de filmare.

Tot prin copiere optică se realizează și stop cadrul. Pentru aceasta aparatul de proiecție merge normal, pînă la o anumită fotogramă pe care se oprește și este filmată în continuare de aparatul de filmat. Repetarea fotogramei se execută de atîtea ori, cît este nevoie în scopuri de montaj.

Stop de aparat

Acest trucaj, a fost descoperit din întîmplare de Georges Méliès, care filmînd în piața operei din Paris a observat la proiecție că un omnibuz se transforma brusc într-un dric. Cercetînd cauza, s-a putut folosi intens un nou trucaj care a fost denumit stop de aparat.

Azi procedeul se folosește la fel ca pe timpul lui Méliès. Se filmează cadrul pînă în momentul dispariției sau apariției personajului sau a unor obiecte. În acest moment, toată lumea rămîne nemișcată în cadru, se oprește aparatul, care nu se deplasează din locul său, sînt scoși din cadru cei ce trebuie să dispară și se reia filmarea. La montaj, se elimină fotogramele ce conțin imaginile statice între cele două faze ale filmării și efectul obținut este destul de eficace.

Multiplicări și deformări de imagine

Dacă în fața obiectivului aparatului de luat vederi, așezăm un sistem de lentile sau lateral a unor oglinzi, se realizează multiplicări de imagine.

În fig. V.23 sînt arătate unele lentile ce produc acest efect. Aceleași imagini deformate se pot obține și prin filmarea cu ajutorul unor

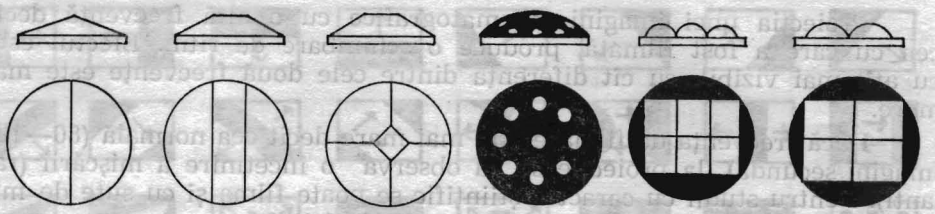


Fig. V.23. Multiplicări de imagine.

suprafeţe reflectante, ca oglinzi, apă, capace de roţi auto etc.

Şi prin copiere optică, se poate obţine aceleaşi efecte, prin aşezarea, între obiectivele aparatelor de filmat şi proiecţie, a diferite sisteme de prisme, lentile etc.

4. TEHNOLOGIA MONTĂRII NEGATIVULUI DE IMAGINE

Montajul negativ clasic

Această operaţiune se execută de fapt în cadrul laboratorului de prelucrare a peliculei şi cere o mare atenţie pentru manipularea negativelor care nu trebuie zgîriate, murdărite sau deteriorate.

Montarea negativului de imagine constă în identificarea din copia de lucru a cadrelor şi dublelor care au fost folosite în film, căutarea lor în cutiile de negative, controlul calităţii lor şi montarea cap la cap în ordinea şi lungimea prevăzută în copia pozitivă.

Procesul tehnologic (arătat în fig. V.24) cuprinde fazele următoare:

Mai întîi, la un derulator, se examinează copia de lucru montată. În urma vizionării, se întocmeşte caietul de montaj al negativului, care va cuprinde:

— numerele cadrelor şi ale dublelor care se află scrise cu tuş pe marginea filmului;

— numerele de perforaţie (feet) copiate de pe negativ în copia de lucru (fig. V.25);

— locurile în care se vor intercala trucajele şi genericele în cazul cînd lipsesc. Ele sînt marcate cu semne speciale aflate pe copia de lucru.

Operaţia următoare constă în căutarea cadrelor în filmotecă în care sînt depozitate negativele, conform caietului de montaj negativ. De altfel, negativele sînt păstrate în cutii metalice pe a căror etichetă sînt menţionate cadrele şi dublele filmate.

După ce au fost alese şi controlate să corespundă celor din copia pozitivă, sînt aşezate într-un rastel de lemn în ordinea montată în copia de lucru.

Abia acum începe adevăratul montaj al negativului. Se pleacă de la ideea că negativul montat trebuie să corespundă la perfecție copiei de lucru, adică fiecare fotogramă din negativ trebuie să fie corespunzătoare celei din pozitiv.

În vederea acestei operații, se folosește sincronizeuza cu două benzi. Operațiunile tehnologice de sincronizare sînt efectuate astfel:

— Se încarcă în sincronizeuză copia de lucru, montată pe banda din afară. Pe rola receptoare a benzii, aflată spre monteur, se bobinează 10—20 m peliculă blanc cadrată (peliculă ce are pe marginea perforațiilor semne despărțitoare de fotograme).

— Se derulează ambele pelicule, pînă ce în blocul sincron apare semnul X de start. Se notează și pe pelicula blanc acest semn de sincronism și se derulează în continuare ambele pelicule pînă ce apare prima fotogramă din copia de lucru. După semnul X, se notează cu tuș datele bobinei (titlul filmului, numărul actului, negativ imagine).

— Se ia din rastel primul cadru de negativ și i se verifică corespondența datelor cu copia de lucru și se determină cu precizie fotograma cu care începe cadrul și se taie negativul lăsîndu-se două perforații în plus pentru agrafare și lipire. Se agrafează cu pelicula blanc aflată pe banda dinspre monteur.

— Se derulează în continuare cele două pelicule, pînă ce în copia pozitivă apare ultima fotogramă a cadrului respectiv.

— Se taie negativul, avînd grijă să lăsăm aceleași două fotograme în plus pentru agrafare și lipire, după care se continuă operațiunile pentru cel de-al doilea plan. Astfel, se agrafează unele după altele, toate planurile pînă la sfîrșitul bobinei. În urma acestei operații vor apărea într-o singură bobină negativele tuturor cadrelor în ordinea și lungimea prevăzută în copia de lucru.

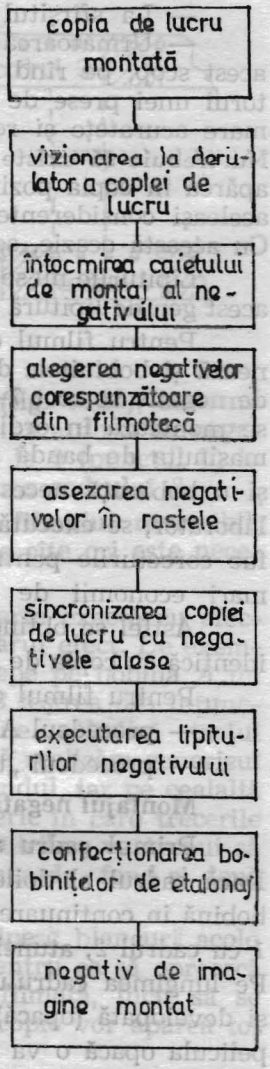


Fig. V.24. Procesul tehnologic al montării negativelor de imagine.

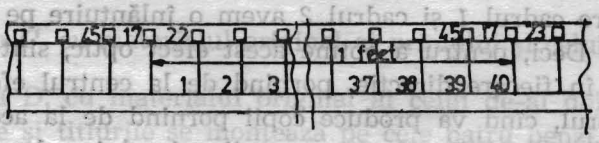


Fig. V.25. Numerele de perforație aflate pe marginea peliculei.

— La sfîrșitul bobinei de negativ se montează o peliculă blanc.

— Următoarea operațiune tehnologică este cea a lipiturilor. În acest scop, pe rînd sînt scoase agrafele și lipiturile se execută cu ajutorul unei prese de lipit de calitate superioară. Lipiturilor li se cere o mare acuratețe și rezistență, ele fiind executate cu soluție de acetonă. Nu trebuie să existe prea multă soluție de lipitură, pentru că aceasta ar apărea în copia pozitivă după operațiunea de copiere. De asemenea, din aceleași considerente lățimea lipiturii trebuie să fie suficient de mică. Cu această ocazie, se elimină perforațiile lăsate din timpul sincronizării.

Lipiturile nu se vor executa în nici un caz cu banda adezivă, deoarece acest gen de lipitură s-ar vedea în timpul copiajului.

Pentru filmul color, o dată cu negativul de imagine, se confecționează și bobinițele de etalonaj. În timpul sincronizării din fiecare cadru de negativ se scot 7—8 fotograme (de obicei de la sfîrșitul cadrului) care se montează în ordinea din copia de lucru și sînt lipite cap la cap cu mașinuța de bandă adezivă. Deci fiecare bobină de negativ montat are și o bobinuță necesară operațiunilor de etalonare. Prima etalonare, în laborator, se execută prin copierea bobiniței, după care prin vizionare se fac corecturile pentru bobina mare de negativ. Cu acest sistem se fac mari economii de peliculă pozitiv color.

Astfel se obține un negativ montat pe o singură peliculă, care este identică cu copia de lucru lipitură cu lipitură.

Pentru filmul de 16 mm sînt și alte metode de a monta negativul:

— procedeul AB;

— procedeul „tablă de șah".

Montajul negativ tip AB

Primul cadru al filmului se montează pe o bobină a negativului. Dacă cadrul al doilea nu are nimic special, el se montează pe aceeași bobină în continuare. Dar dacă dorim să supraimpresionăm parțial cadrul *1* cu cadrul *2*, atunci cadrul *2* va fi montat pe a doua bobină de negativ. Pe lungimea cadrului *2*, pe prima bobină se va monta pelicula expusă și developată (opacă). Cadrul următor 3 se va afla în prima bobină, iar pelicula opacă o va completa pe cea de-a doua. Așa se continuă pînă la sfîrșit. Se vor obține deci două negative, astfel ca la copierea lor succesivă în aparatul de copiat, va rezulta o copie unică, identică cu copia de lucru și cu suprapunerile de imagine de care avem nevoie.

În fig. V.26 este arătat un exemplu de asemenea montaj. Să presupunem că între cadrul *1* și cadrul *2* avem o înlănțuire pe o lungime de 40 fotograme. Deci, pentru a obține acest efect optic, sînt necesare cîte 20 fotograme în fiecare direcție, pornind de la centrul efectului.

Laboratorul, cînd va produce copii pornind de la aceste negative, va începe atenuarea treptată a expunerii primului cadru de pe prima

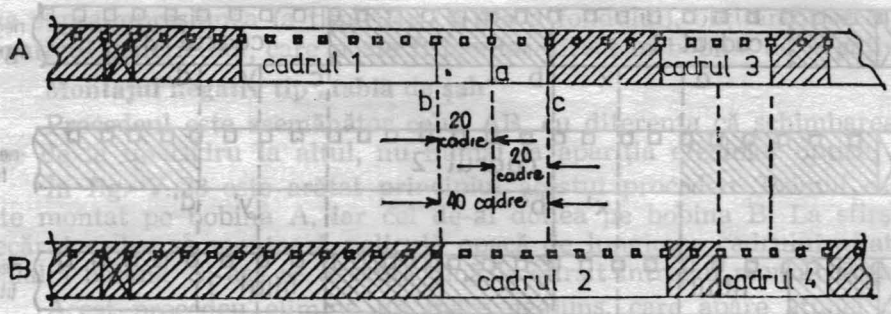


Fig. V.26. Montaj negativ tip AB.

bobină corespunzător punctului *b*, pînă în punctul *c* (fig. V. 26), unde nu va mai apărea această imagine. Cînd se va copia bobina a doua de negativ, se va face o amplificare a expunerii plecînd de la 0 (punctul *b*) la maximum (punctul *c*), în copie apărînd acum imaginea cadrului *2*.

Acest sistem, se aplică în special la copierea filmului reversibil. Cadrele de imagine trec de la o bobină la alta ori de cîte ori este necesară o întunecare sau o înlănţuire.

Laboratorului trebuie să i se trimită o notă foarte exactă cu efectele optice pe care dorim să le avem şi lungimea fiecărui efect. De exemplu, în punctul aflat la 100 m de la start se va începe pe bobina *A* un efect de întunecare pe 30 fotograme, iar pe bobina *B* ieşirea din întunecare, pe aceeaşi lungime. La începutul fiecărei bobine se indică startul şi se precizează dacă e bobina *A* sau *B*. Dacă dorim să realizăm genericul direct din copiere, atunci pe o bobină se montează fondul, iar pe cealaltă titlurile. De exemplu, dacă vrem să obţinem un generic în care trecerile de la un cadru la altul să se facă cu ajutorul înlănţuirilor, va trebui să montăm patru bobine de negativ, două pentru imaginea de fond şi două pentru titluri, ca în fig. V. 27.

La fiecare bobină se montează starturi şi se lipesc blancuri acolo unde este necesar. Blancurile trebuie să fie opace, pentru ca să oprească lumina nedorită. Pelicula cu titluri trebuie astfel filmată, încît să se obţină titluri albe pe fond negru. Astfel, literele în copie vor apărea tot albe (copia fiind executată pe reversibil).

Cele patru benzi montate vor arăta astfel:

— Banda *A*, cu materialul original al fondului primului titlu şi al celui de-al treilea.

— Banda *B*, cu materialul original al fondului celui de-al doilea titlu.

— Banda *C*, cu materialul original al primului şi celui de-al treilea titlu.

— Banda D, cu materialul original al celui de-al doilea titlu.

Fondurile şi titlurile se montează pe cele patru benzi, la distanţele corespunzătoare, pentru a putea obţine efectele scontate, adică suprapu-

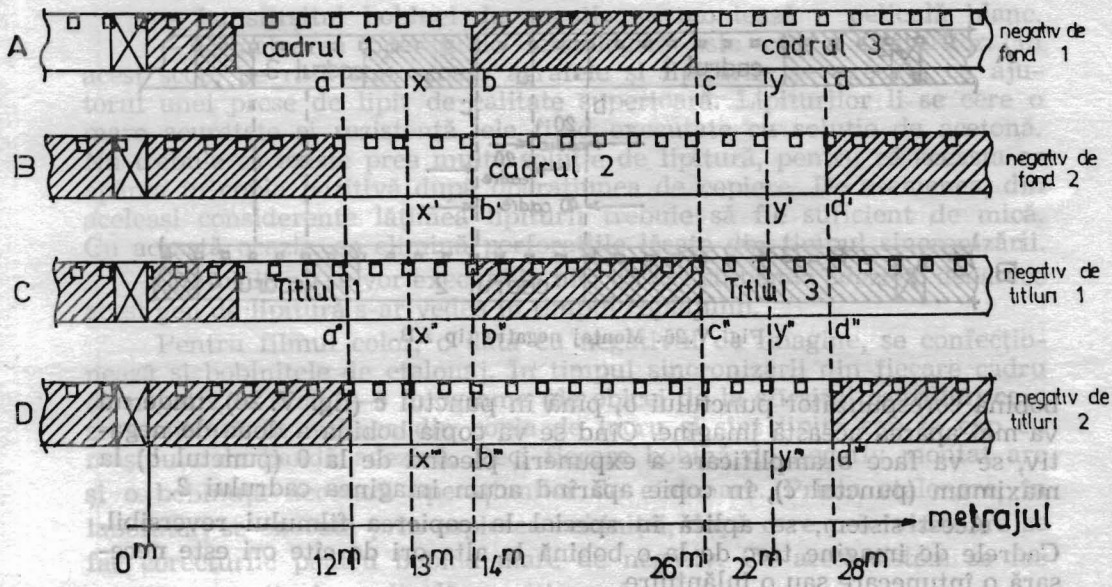


Fig. V.27. Montaj negativ pe mai multe benzi.

neri sau înlănțuiri de imagini. În acest scop în laborator se dă comanda ca banda *A* să fie copiată în suprapunere cu banda *C* de la distanța 0—12 m. De aici (corespunzător punctelor *aa'* din figură), începe operațiunea de înlănțuire ale benzilor *A, C* cu benzile *B, D*. Astfel, se va indica că la distanța de 13 m de la începutul benzilor va fi mijlocul înlănțuirii (notat pe figură cu *x x' x'' x'''*). La distanța de 14 m, noua imagine va fi complet deschisă în punctele *b' b'''* și complet închisă în punctele *b b''*. Pînă la distanța de 26 m va fi suprapunerea benzilor *B* cu *D*, pînă în punctele *c c'*, unde începe o nouă înlănțuire al cărui mijloc va fi la 27 m în punctele *y y' y'' y'''*. În punctele *d d' d'' d'''* aflate la 28 m de termină înlănțuirea și se începe o nouă suprapunere ș.a.m.d. pînă la sfîrșitul bobinei.

Principalul avantaj al acestui procedeu constă în faptul că materialul original stă la baza copiei și nu un duplicat, care va trebui să fie realizat în prealabil, pentru a obține efectele dorite. De aceea, copiile vor fi de bună calitate.

Dacă se lucrează pe peliculă negativ, deoarece literele vor fi în copie albe pe fond negru, în negativ vor apărea inversate, negre pe fond transparent. Dacă copiem acest negativ, atunci imaginea va fi nedorit expusă, deoarece lumina va trece prin părțile transparente. Rezolvarea constă în folosirea unui negativ ce va conține supraimpresionarea executată prealabil. În acest caz se va produce o copie cu granulație fină a fondului genericului, iar titlurile se filmează pe peliculă negativă. Se execută o copie cu contrast mare a titlurilor. Cu cele două pozitive, laboratorul va rea-

liza supraimpresiunea (a titlurilor cu cea a fondului), obținîndu-se astfel negativul genericului, care poate fi montat direct în bobina de negativ.

Montajul negativ tip „tablă de șah"

Procedeul este asemănător celui AB, cu diferența că schimbarea se face de la un cadru la altul, nu numai la apariția efectelor optice.

În fig. V. 28 este arătat principiul acestui procedeu. Primul cadru este montat pe bobina A, iar cel de-al doilea pe bobina B. La sfîrșitul fiecărui cadru se montează peliculă opacă de lungimea cadrului aflat pe cealaltă bobină. Și așa se execută pînă la sfîrșit întregul montaj negativ.

Acest procedeu elimină un mare neajuns, care apare atunci cînd avem negativul montat pe o singură bobină și anume apariția în copia pozitivă a unei linii albe datorită lipiturilor.

În fig. V. 28, trecerile sînt directe în afară de trecerea de la cadrul 3 la cadrul 4, care se face prin înlănțuire, aplicînd procedeul deja amintit.

Observații generale: Trebuie acordată o foarte mare atenție la manipularea negativului, sincronizeuza și derulatorul trebuie să fie bine curățite de praf. Monteurul negativ trebuie să poarte întotdeauna mănuși albe de pînză. Semnele făcute cu creionul dermatograf, trebuie să apară numai pe marginea filmului.

Lipiturile trebuie să fie corect și îngrijit executate.

Soluția de lipit trebuie să fie proaspătă și nu trebuie să se scurgă pe pelicula negativă.

Mașinuța de lipit trebuie să fie bine reglată, să execute tăieturile corecte și să fie curată în permanență.

Montajul negativului de sunet

Este ceva mai simplu decît montarea negativului de imagine și el constă în stabilirea și marcarea startului de început, necesar asigurării sincronismului dintre imagine și sunet și a acelui de sfîrșit care atestă finalul bobinei.

Pentru marcarea startului de început, se derulează negativul de sunet pînă ce se observă modulațiile clocului înregistrat în timpul mixajului. Semnalul se întinde pe lungimea unei fotograme și este notat cu litera X (fig. V. 29).

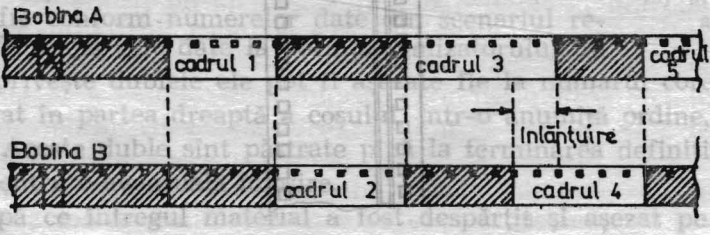


Fig. V.28. Montaj negativ în sistem „Tablă de șah".

După trasarea startului se scriu pe negativul de sunet titlul filmului, numărul actului, negativ sunet.

Se derulează negativul pînă la sfîrșit, unde avem modulația semnalului final al bobinei. Și acesta este marcat cu semnul X.

După marcarea starturilor la bobinele montate de imagine și sunet, se lipesc starturile speciale de copiere la începutul și sfîrșitul bobinelor. Aceste ultimele starturi realizează decalajul de 21 fotograme pe filmul de 35 mm și 26 fotograme pentru filmul de 16 mm. Aceasta e necesar pentru redarea sincronă în aparatele de proiecție a imaginii cu sunetul.

5. TEHNOLOGIA MONTĂRII FILMELOR DE AMATORI

Procesul tehnologic de montaj al filmelor de amatori, este mult simplificat față de cel profesionist. Aceasta, se datorește în primul rînd mijloacelor tehnice ce sînt la dispoziția amatorilor. În același timp, dispar anumite faze care nu mai sînt necesare. Trebuie să ținem seama că de foarte multe ori, regizorul unui film de amatori este una și aceeași persoană cu operatorul și monteurul și în consecință, nu se mai pune problema unei colaborări strict necesare ca cea ce există în filmul profesionist.

Să trecem acum în revistă principalele etape tehnologice, așa cum este arătat în fig. V. 30.

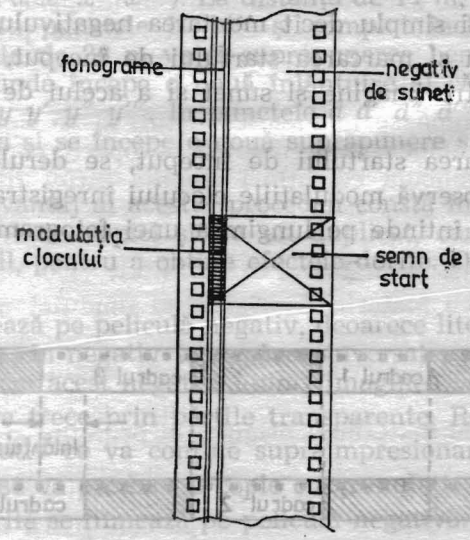


Fig. V.29. Starturile negativului de sunet.

După terminarea developării, materialul este vizionat pentru a se nota cadrele corecte și cele cu defecțiuni. Ordinea cadrelor este determinată de ordinea filmărilor și nu de ordinea prevăzută în scenariul regizoral.

Este de recomandat să se folosească clacheta, iar în lipsa ei, cel puțin o simplă hîrtie pe care se vor scrie numerele de ordine din decupaj.

Rolul primei proiecții este acela de a nota cadrele care nu-s necesare și cele cu defecțiuni. Sînt păstrate însă dublele. Este de aceea necesar a se viziona în proiecție întreg materialul de mai multe ori. În timpul proiecției se întocmește o listă de montaj, în care se trece numărul de ordine al cadrelor (determinat cum am mai spus de ordinea filmărilor sau de succesiunea lor în proiecție), scurtă descriere a cadrului și numărul cadrului de decupaj (care se ia fie de pe clachetă, fie din memoria celor ce au filmat).

În timpul și după proiecție se face operațiunea de alegere a planurilor. Prima apreciere a calității planurilor este subiectivă. Numai cînd planurile sînt așezate în ordine firească, se pot face aprecieri din punct de vedere artistic și de montaj.

Apoi, realizatorul stabilește o primă variantă de montaj pe foaia de montaj care poate sau nu să corespundă cu decupajul. El notează atunci ordinea cadrelor după dorința sa. De exemplu, dacă primul cadru de pe lista de montaj se află în poziția 10, el trece în dreptul acestui cadru cifra 1, și astfel notează în continuare toate cadrele filmului pînă la terminarea întregului material.

După aceasta, se trece la despărțirea materialului pe cadre, folosindu-se, în acest scop, coșul de montaj (a se vedea descrierea lui în cap. VI).

Cuișoarele aflate pe cadrul coșului de montaj sînt numerotate, dacă nu sînt, se atașează bucăți de hîrtie cu numere de ordine. După ce filmul este tăiat, fiecare cadru este așezat la numărul corespunzător din coșul de montaj, fie conform numerelor date din scenariul regizoral, fie după cele date la dorința realizatorului. În ceea ce privește dublele ele pot fi așezate fie la numărul corespunzător, fie separat în partea dreaptă a coșului, într-o anumită ordine, notată pe biletele. Aceste duble sînt păstrate pînă la terminarea definitivă a montajului pentru o eventuală folosire.

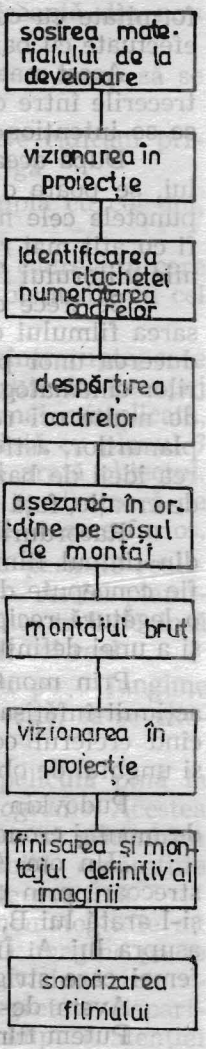


Fig. V.30. Procesul tehnologic de montaj al filmelor de amatori.

După ce întregul material a fost despărțit și așezat pe coș, toate cadrele alese sînt lipite în ordinea firească a desfășurării filmului, în con-

formitate cu concepția regizorală. Se recomandă ca aceste lipituri să fie efectuate cu bandă adezivă.

Acest material se vizionează de 2—3 ori în proiecție, notîndu-se toate trecerile între cadre, racordurile potrivite sau orice schimbare de planuri ce se intenționează a se efectua în vederea îmbunătățirii filmului.

După această nouă proiecție, deja familiarizați cu imaginile filmului, se poate discerne mai bine ce este bun, ce este rău, se pot repera punctele cele mai reușite de racord de la un plan la altul. Montajul va fi cu atît mai reușit cu cît realizatorul va cunoaște mai bine toate imaginile viitorului film.

Se trece din nou la masa de montaj și abia acum se execută finisarea filmului care presupune găsirea fiecărui racord potrivit, sau introducerea unor planuri de legătură și stabilirea unui ritm adecvat planurilor cinematografice montate în film. Este o muncă migăloasă, care cere de multe ori reveniri asupra tăieturilor efectuate și chiar a succesiunii planurilor, astfel încît să se asigure filmului o continuitate în desfășurarea ideii de bază a regizorului. Această lucrare presupune o nouă muncă de creație, față de care decupajul ne apare ca un proiect.

Racordurile și planurile de legătură trebuie gîndite și realizate încă din timpul filmării, iar lungimea planurilor și coloana sonoră trebuie să fie concepute din timpul montajului. Între decupaj și montaj există deci o legătură reciprocă în sensul unei previziuni a montajului prin decupaj și a unei definitivări a decupajului prin montaj.

Prin montaj se urmărește să se redea succesiunea logică a fazelor acțiunii înfățișate pe ecran, așa cum se întîmplă în viața de toate zilele, cînd creierul comandă privirii, pentru fiecare fază, momentul, distanța și unghiul de observare.

Pudovkin în cartea sa „Despre arta filmului" dă un exemplu clasic de montaj cronologic.

„Un om A stă lîngă peretele unei case, în timp ce un altul B se strecoară prin portiță. A întoarce capul, B se oprește. A scoate un obiect și-l arată lui B, ațîțîndu-l. B înfuriat, strîngîndu-și pumnii, se năpustește asupra lui A. În acest moment la fereastra de la etaj apare chipul unei femei care strigă: Miliția! Adversarii o iau la fugă în direcții diferite".

Avem de-a face cu o unitate de timp, de acțiune și de loc.

Putem filma acest episod în două feluri:

— cel mai simplu este de a filma dintr-un singur loc neîntrerupt, întreaga acțiune desfășurîndu-se de la început pînă la sfîrșit;

— Pudovkin propune o filmare apropiată de realitate, în care un observator aflat în împrejurimi observă acțiunea într-o succesiune cronologică așa cum este arătat mai jos.

Planul 1 — Este observat A care întoarce capul

Planul 2 — Încotro se uită el. Privirea noastră urmărește această direcție și-l vede pe B care tocmai intră pe portiță

Planul 3 — Reacția lui A cînd îl vede pe B. Privirea noastră se îndreaptă spre A care scoate un obiect și amenință cu el

Planul 4 — Reacția lui B. Privirea noastră se îndreaptă din nou spre B care se năpustește asupra lui A

Planul 5 — Privirea noastră cuprinde pe cei doi care încep să se bată

Planul 6 — Un țipăt se aude de undeva de sus. Ne ridicăm privirea și se vede la etaj o femeie care strigă

Planul 7 — Coborîm privirea să vedem ce se întîmplă cu cei doi, care fug în direcții diferite.

Planurile vor fi luate separat, întîi filmîndu-se toate cadrele în care acționează *A*, apoi cele ale lui *B*, separat femeia și apoi planurile cu cei doi împreună.

S-ar putea filma prin combinarea a două planuri neîntrerupte, care apoi la montaj sînt tăiate și intercalate planurile prevăzute în decupaj ținînd seama de elementele de racord. Metoda e puțin mai complicată, dar destul de eficientă. Astfel planul *1* se poate filma o dată cu planul *3* și s-ar prezenta astfel: *A* întoarce capul — racord — *A* arată obiectul. Planul *2*, împreună cu *4*, ar arăta astfel după filmare: *B* se strecoară pe portiță se uită la *A* — racord — strînge pumnii — racord — sare furios.

Acest gen de filmare și de montaj în planuri scurte permite realizatorului să creeze o unitate de timp, de loc și de acțiune. Astfel planurile pot fi filmate în zile diferite, dar și în locuri diferite, trebuie însă să anticipăm acest spațiu și timp cinematografic, altul decît cel real.

În timpul montajului, este bine să se facă tăietura pe o lungime mai mare a racordului, ca apoi, după verificarea în proiecție, să se execute mai precis.

În orice caz, trebuie păstrate toate căzăturile de peliculă pînă la sfîrșitul filmului, chiar dacă este vorba doar de cîteva fotograme. Acestea devin mai necesare, dacă dorim să corectăm o lipitură sau să schimbăm planurile între ele. Dacă se lucrează pe peliculă reversibilă, reparațiile sînt de nerecomandat. Ele se execută cu succes pe o copie pozitivă.

Nu trebuie să uităm că aproape 100 de ani de cinematografie au educat ochiul și reflexiile de percepție ale spectatorului. O imagine poate fi repede identificată, descifrată, deoarece ea prezintă o viziune interesantă sau un interes dramatic care reține atenția. Sînt regretate disparițiile prea rapide a unor imagini, care ar fi putut să fie impusă atenției spectatorului.

De altfel, din punct de vedere al psihologiei montajului ca și al teoriei esteticii montajului, amatorul se întîlnește cu profesionistul.

Spectatorul a dobîndit acum perceperea timpului cinematografic, admite racursiurile și plonjeurile. O idee doar sugerată este înțeleasă, fără a fi nevoie de a insista asupra ei, noțiunile de timp și spațiu se supun unor limite subiective admise de toți.

Nu trebuie exagerat cu ideea că filmul realizat poate fi neînțeles de public, dar nici nu trebuie supraîncărcat cu treceri sofisticate, de multe ori inutile. Cîteva imagini bine gîndite și alese pot rezuma o acțiune, un episod.

VI

UTILAJE ŞI DISPOZITIVE FOLOSITE ÎN CURSUL OPERAŢIUNILOR DE MONTAJ

În vederea realizării montajului filmelor sînt necesare o serie de utilaje şi dispozitive, de exemplu:

— vizioneza;
— masa de montaj;
— sincronizeuza;
— derulatorul;
— aparatul de proiecţie;
— coşul de montaj;
— maşinuţele de lipit pelicula.

Toate aceste utilaje sînt dispuse într-o încăpere denumită cabină de montaj, care poate avea aspectul arătat în fig. VI. 1.

Aceste utilaje trebuie să fie astfel montate încît procesul tehnologic să nu sufere cînd se trece de la o operaţiune la alta. În primul rînd, se cere o ordine perfectă în cabină. Toate materialele trebuie depozitate în cutii, pe a căror etichetă să fie menţionate cadrele sau bucăţile din cadre ce se găsesc în interiorul lor. Cutiile trebuie depozitate în rafturi şi vor fi numerotate pentru a fi uşor de găsit.

Lumina în cabină trebuie să cadă lateral pe masa de montaj sau vizioneză. Dacă lumina cade din spate, poate face ca proiecţia pe ecran să apară foarte slabă. Dacă lumina cade din faţă, monteurul va fi totdeauna orbit de ea şi nu va mai putea observa cu atenţie ecranul. În cazul în care totuşi nu avem altă posibilitate, va trebui să montăm o perdea neagră la ferestre.

Sincronizeuza arătată în fig. VI. 1 este aşezată la fereastră, iar lîngă ea se instalează coşul de căzături de peliculă. Această dispunere este logică, deoarece monteurul trebuie uneori să privească la unele fotograme din film, ceea ce o face cu uşurinţă uitîndu-se la ele prin transparenţă la lumina soarelui. La dreapta sincronizeuzei se află masa de montaj, în locul cel mai adecvat, lîngă ea aflîndu-se o măsuţă pentru maşina de lipit (deşi uneori maşinuţa se află chiar pe masa de montaj, unde este mai la îndemîna monteurului) şi coşul de montaj. Această dispunere este comodă, pentru a nu fi nevoiţi să umblăm prin toată cabina pentru o lipitură.

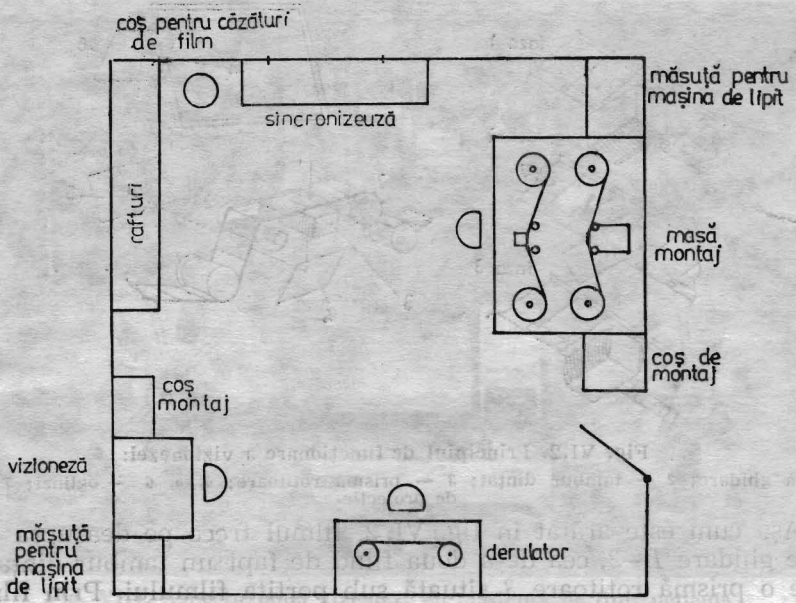


Fig. VI.1. Amplasamentul utilajelor într-o cabină de montaj.

Lîngă derulator, se află vizioneuza, așezată pe o masă, cu mașinuța de lipit alături.

Cîteva rafturi completează mobilierul cabinei.

Pentru a avea condiții de lucru optime (în cabină se lucrează multe ore în șir), se recomandă 2—3 scaune-taburet cu înălțime variabilă.

Desigur, în funcție de spațiul avut la dispoziție, se poate organiza și un alt amplasament al utilajelor, exemplul dat fiind doar ilustrativ.

VIZIONEZA

Aceasta constă din cîteva role, o sursă de lumină, un sistem optic adecvat și un ecran unic de proiecție de 10—12 cm. Vizioneza este de obicei așezată pe o masă pe care sînt montate două brațe de derulare a filmului. Pelicula este antrenată manual, fie cu ajutorul derulatorului, fie trăgînd de peliculă cu mîna. Datorită acționării manuale, practic nu e posibil să cronometrăm lungimea planului. Amatorii care folosesc frecvent acest utilaj, după ce lipesc planurile cap la cap, vizionează filmul în proiecție de cîteva ori, pentru a-și da seama de ritm și deci și de lungimea planurilor.

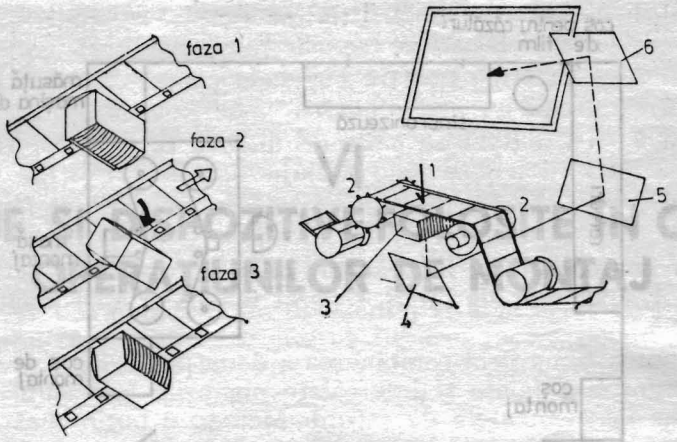


Fig. VI.2. Principiul de funcționare a vizionezei:
1 — rolă ghidare; 2 — tambur dințat; 3 — prismă rotitoare; 4, 5, 6 — oglinzi; 7 — ecran de proiecție.

Așa cum este arătat în fig. VI. 2, filmul trece pe deasupra a două role de ghidare *1—2*, cea de-a doua fiind de fapt un tambur dințat, care rotește o prismă rotitoare *3* situată sub portița filmului. Prin film este trimis către prismă un fascicul de lumină, care cu ajutorul a trei oglinzi *4—5—6* argintate la suprafață, reflectă imaginea pe un ecran din sticlă mată 7.

Sursa de lumină (un bec de proiecție) este montată într-un locaș care poate fi ridicat cu mîna, pentru a permite accesul la filmul din portiță.

Prin deplasarea filmului, acesta acționează tamburul dințat, care la rîndul său rotește prisma și astfel produce la vizionare imagini mișcătoare pe ecran.

Unele vizioneze au un dispozitiv (partea stîngă a fig. VI. 2) ce marchează un semn pe o fotogramă, stabilind locul unde putem să tăiem pelicula și să efectuăm schimbarea planului (fig. VI. 3).

În fig. VI. 4 este arătat aspectul unei vizioneze.

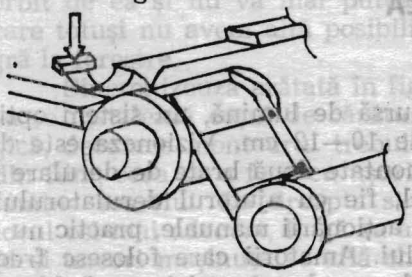


Fig. VI.3. Dispozitiv de marcare a fotogramelor.

În fotografie apar și două mașinuțe de lipit, una cu bandă adezivă și alta cu soluție.

MASA DE MONTAJ

Este o instalație de proiecție a imaginii și de redare a sunetului, de

Fig. VI.4. Aspectul unei vizioneze cu mașinuța de lipit pelicula.

mici dimensiuni care poate fi montată în orice încăpere, așa cum s-a arătat la descrierea cabinei de montaj.

Masa de montaj trebuie să ofere următoarele posibilități:

— să vizioneze și să asculte operativ, imagini și sunete în condiții calitativ bune;

— să poată proiecta și auzi cel puțin o peliculă de imagine și 1—2 pelicule magnetice de sunet;

— să poată proiecta și auzi separat orice peliculă la dorință;

— să meargă cu viteza standard stabilită de normele internaționale 24 imagini/s;

— să aibă posibilitatea de a se opri la fotogramă pentru necesitățile de montaj și de rulare și derulare cu viteze variind între 2—240 imagini/s;

— să aibă acces ușor la fereastra de proiecție și capete magnetice, în vederea marcării peliculelor de imagine și sunet, cu creionul dermatograf;

— să aibă o tensiune de întindere mică în peliculă, astfel încît să nu provoace deformarea peliculelor.

Masele de montaj pot fi orizontale sau verticale.

Cele mai folosite sînt cele orizontale, preferate de realizatori din cauza comodității în exploatare.

Ele mai pot fi:

— cu două pelicule, deci cu patru platane, un canal pentru imagine și unul pentru sunet;

— cu trei sau patru pelicule, dintre care una de imagine, iar 2—3 de sunet.

La mesele de montaj deplasarea peliculei se face în mod continuu; compensarea mișcării acesteia a fost rezolvată pe altă cale decît cea cunoscută clasic. Spre deosebire de aparatele de proiecție unde se folosește sistemul crucii de Malta, aici sînt utilizate compensatoarele optice, care sînt compuse din prisme cu 12—24 fețe paralele două cîte două, lentile dispuse pe o montură circulară sau oglinzi așezate pe fețele unor poliedri de diferite forme. Acestor compensatoare, li se imprimă o mișcare de rotație, astfel sincronizată cu viteza de deplasare a peliculei încît pe ecran să apară o imagine fixă, cu o stabilitate bună, bine definită, clară, încît monteurul să poată observa cu ușurință orice mișcare a personajelor, chiar și mișcarea buzelor în vederea unei bune sincronizări cu sunetul respectiv.

Avantajele acestor sisteme față de cele clasice sînt următoarele:

— la vitezele mici ale peliculei, nu apar pîlpîirile caracteristice;

— dispun de o gamă mare de viteze;

— au posibilitatea de a merge înainte sau înapoi fără necesitatea unor dispozitive speciale de cuplaj;

— funcționare silențioasă.

În fig. VI. 5, este arătată schema lumino-optică de proiecție a unei mese de montaj. Sursa luminoasă *1* trimite razele de lumină prin condensorul *2*, prin prisma *3*, prin canalul filmului *4*, unde se află pelicula de vizionat. Imaginea filmului modulează intensitatea fluxului de lumină conform densităților fotografice, care trece prin blocul de compensare *5*, obiectivul de proiecție *6*, apoi reflectată de oglinzile *7—11*, ajunge pe ecranul semitransparent *12*.

Ca sursă de lumină se folosesc lămpi cu incandescență de ciclu iodinic cu puteri pînă la 200 W.

Pentru a evita supraîncălzirea peliculei, asigurîndu-i acesteia temperaturi admisibile, mai ales cînd ea staționează în fața ferestrei de proiecție, se folosesc lentile și oglinzi reci sau filtre calorice, așezate între sursa de lumină și film, ce opresc radiațiile de căldură.

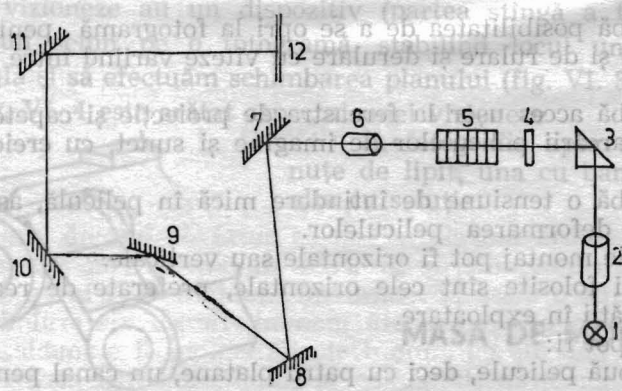


Fig. VI.5. Schema lumino-optică a unei mese de montaj:

1 — sursa de lumină; *2* — condensor; *3* — prismă; *4* — canalul filmului; *5* — compensator optic prismatic; *6* — obiectiv; *7-11* — oglinzi; *12* — ecran de proiecție.

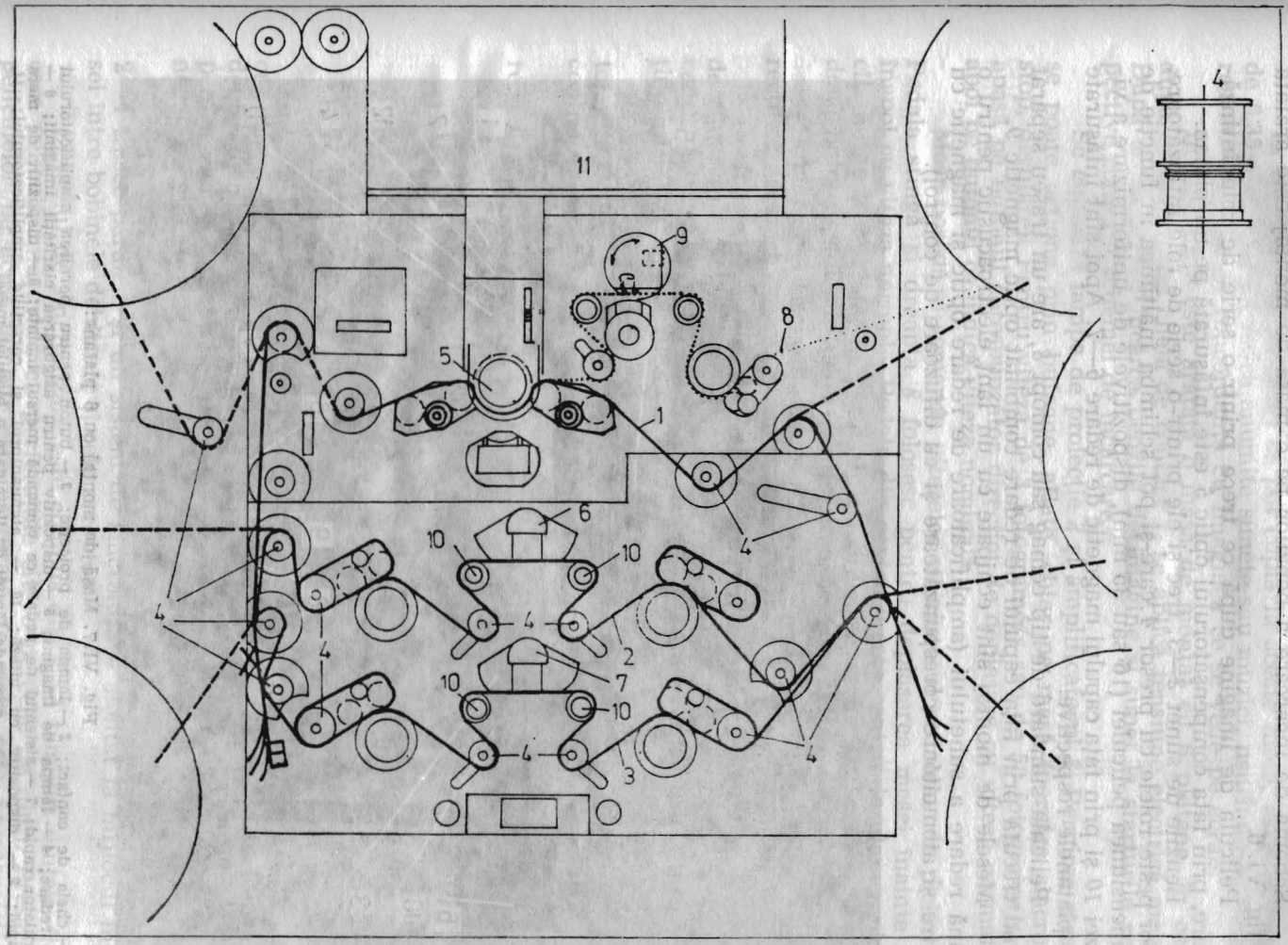


Fig. VI.6. Schema de încărcare a benzilor pe o masă de montaj:

1 — pelicula de imagine; *2, 3* — peliculele de sunet; *4* — role ce-şi pot schimba înălţimea funcţie de dimensiunea peliculei; *5* — compensator optic; *6, 7* — capete magnetice de redare; *8* — pelicula comag sau comopt; *9* — cap de redare combinat optic — magnetic; *10* — volanţi pentru uniformizarea vitezei de deplasare a sunetului; *11* — ecran de proiecţie

Schema de încărcare a benzilor pe o masă de montaj este arătată în fig. VI. 6.

Pelicula de imagine după ce trece printr-o serie de role întinzătoare, prin fața compensatorului optic *5* este înfășurată pe un platan.

Benzile de sunet *2—3*, trec și ele printr-o serie de role întinzătoare, apoi peste rolele cu presor *4* care-și pot schimba înălțimea în funcție de dimensiunea peliculei (16 sau 35 mm), dispozitivele de uniformizare a vitezei *10* și prin fața capului magnetic de redare *6—7*. Apoi sînt înfășurate pe platanele respective.

Pelicula standard de tip comag sau comopt *8*, are un traseu separat fiind trecută prin fața capului de redare combinat optic magnetic *9*.

Mesele de montaj sînt echipate cu un lanț electroacustic pentru o bună redare a sunetului (amplificatoare de redare optic și magnetic cu filtre și atenuatoare corespunzătoare și cu difuzoare de control).

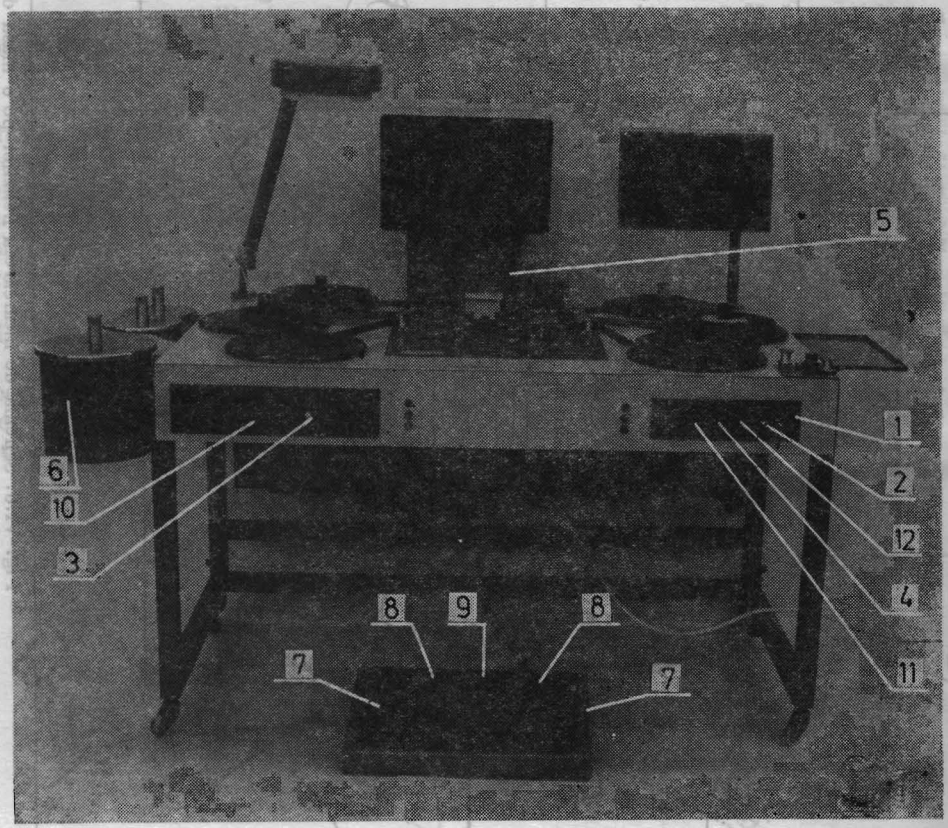


Fig. VI.7. Masă de montaj cu 6 platane:

1 — cheia de contact; *2* — lampa de proiecție; *3* — buton pentru pornirea amplificatorului de redare; *4* — lampa de imagini; *5* — dispozitiv pentru asigurarea clarității imaginii; *6* — derulator rapid; *7* — sistemul de pedale ce comandă mersul înainte; *8* — dispozitiv de mers înapoi; *9* — dispozitiv cu viteză; *10* — atenuantorul și corecțiile amplificatorului; *11*, *12* — comanda lămpii de iluminare a blatului mesei.

În condițiile de amatori se pot cupla la aceste mese, magnetofoane de 6,35 mm, care să redea anumite sunete sau muzici, ușurîndu-se alegerea materialelor în concordanță cu imaginea ce se vede pe ecran.

În fig. VI. 7 este arătată o masă de montaj cu 6 platane, în care după ce este rotită cheia de contact *1*, se aplică tensiune electrică mesei. După aceea se pot încărca benzile de imagine și sunet la starturile respective conform schemei de încărcare.

Se cuplează lampa de proiecție *2* și amplificatorul *3*. Pornirea mesei se poate acționa prin butoane aflate chiar pe masă (pornire sincron, stop, derulare). Pentru viteza de 3 fotograme/s sau de 50 fotograme/s se apasă pe butonul corespunzător direcției de deplasare cu viteză normată, apoi pe butonul ce indică viteza nominală.

Masa posedă și comanda vitezelor cu ajutorul pedalelor de picior 7. Pedala stîngă și dreapta *8* folosesc pentru deplasarea mesei înainte și înapoi cu viteza normală. Pedala din centru *9* este pentru derulare rapidă cît timp este apăsată. În partea inferioară a sistemului cu pedale se află două butoane, folosite pentru întinderea benzilor după oprirea mesei.

Butoanele *10* servesc la modificarea intensității sunetului și a corecțiilor necesare.

În fața monteurului, pe masă, se află un sistem de decalare a benzii de sunet față de cea de imagine precum și o regletă care citește pe un cadru special, numărul de fotograme decalate, în vederea ușurării operațiunii de sincronizare.

Lampa de iluminare a suprafeței mesei este aprinsă cu ajutorul butonului *11*, iar cu butonul *12* se comandă ca această lampă să funcționeze continuu sau numai cînd masa este cuplată pe stop.

Claritatea imaginii se fixează cu ajutorul pîrghiei *5*. Pentru a ușura rebobinarea planurilor aflate în montaj, se poate folosi derulatorul rapid *6*.

SINCRONIZEUZA

După cum arată și denumirea, este dispozitivul care ajută la sincronizarea imaginii cu sunetul sincron, pe baza semnelor de sincronizare depistate cu ajutorul clachetei. Ele sînt folosite și la montajul negativ pentru asigurarea sincronismului (coincidenței) dintre copia de lucru și negativul planului.

Sincronizeuza este compusă dintr-un sistem de derulare vertical cu 2—4 trasee paralele și un sistem de sincronizare montat la mijlocul mesei între bobinele debitoare și cele receptoare.

Sistemul de sincronizare este compus din 2—4 tamburi dințați, fiecare peliculă înfășurînd cu perforațiile cîte o pereche de dinți. Presarea peliculelor pe acest tambur este asigurată de niște role presoare care

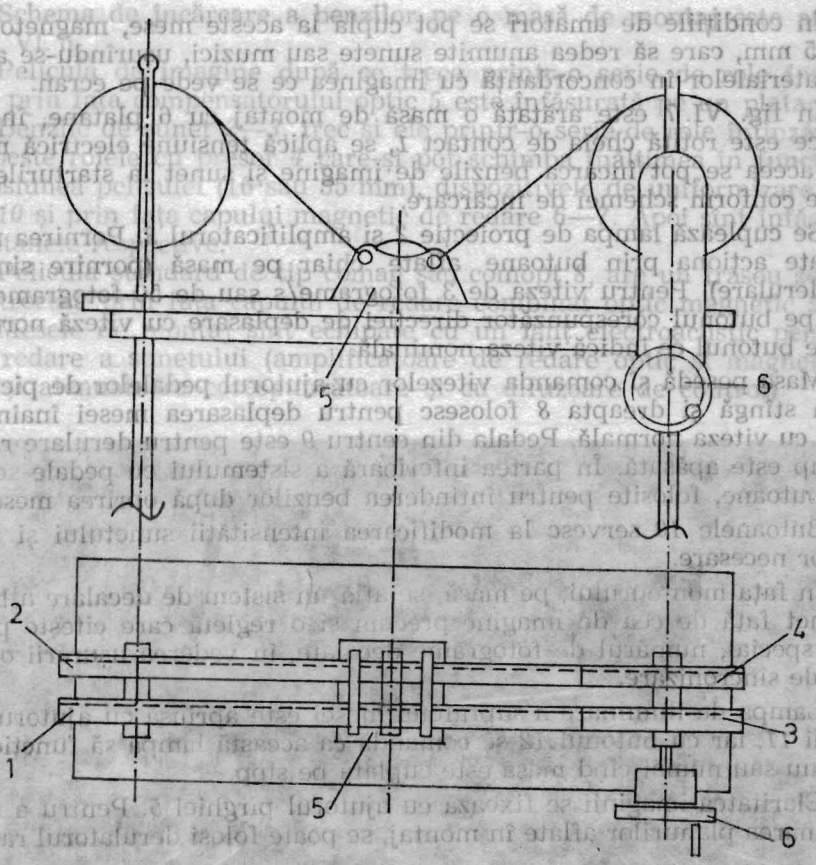


Fig. VI.8. Sincronizeuza cu două benzi:
1, 2, — rolele debitoare; *3, 4* — rolele receptoare; *5* — blocul sincron; *6* — dispozitiv de rulare.

calcă pe marginile exterioare ale perforațiilor. Cu acest sistem, deplasarea peliculelor se face concomitent și absolut sincron, perforație la perforație.

În fig. VI. 8 este arătată o sincronizeuză cu două benzi, în care *1—2* sînt rolele debitoare, *3—4* rolele receptoare și *5* blocul sincron cu tamburi dințați.

Dacă sînt sincronizate două pelicule și apoi trecute prin tamburii dințați cu rolele presoare blocate, ele vor rămîne sincronizate, indiferent în ce sens și de cîte ori s-ar roti tamburii.

Sincronizeuzele sînt acționate numai manual, în care scop în partea dreaptă se află un braț de rulare *6*, prevăzut cu un reductor.

Unele modele de sincronizeuze sînt prevăzute cu mici capete magnetice, atașate la tamburii dințați, și amplificatoare de redare cu difuzor Astfel, ele pot reproduce sunetele înregistrate pe benzile magnetice.

Pe masa sincronizeuzei este operată o tăietură în care se montează un bec și un geam mat, cu ajutorul cărora se pot observa fotogramele.

DERULATORUL

Derulatoarele sînt necesare pentru a putea întoarce filmele cu începutul, sau alte operațiuni auxiliare. Ele constau în două platane pentru rolele de film, situate la cele două extremități ale unei mese.

Derulatoarele sînt de două feluri: orizontale și verticale.

Derulatorul orizontal se numește așa pentru că platanele pe care se așază filmul sînt orizontale (fig. VI. 9). Acest tip de derulator este deosebit de util pentru derularea peliculelor, atît la montaj pozitiv cît și la cel negativ, unde este nevoie de o foarte mare atenție. El se compune din platanul debitor, aflat în stînga fotografiei fig. VI. 9, cel receptor, aflat în dreapta, maneta de rotire manuală și maneta de acționare electrică a derulatorului. Între cele 2 platane se află o metreuză care măsoară lungimea peliculelor ce trece prin derulator.

Derulatorul vertical, are platanele montate vertical (fig. VI. 10). El poate fi acționat în special manual și servește acelorași scopuri ca și cel orizontal.

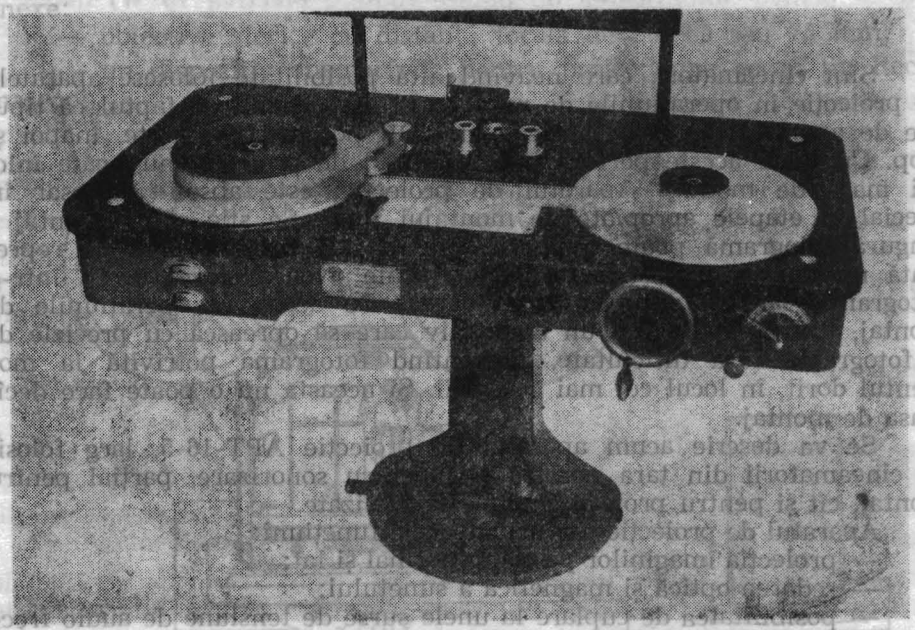


Fig. VI.9. Derulator orizontal.

Fig. VI.10. Derulator vertical.

APARATE DE PROIECȚIE FOLOSITE LA MONTAJ

Sînt cineamatori, care neavînd altă posibilitate folosesc aparatele de proiecție în operațiunile de montaj. Ei sînt ajutați de faptul că tipurile de aparat APT 16-5 fabricate de IOR pot merge înainte, înapoi și stop. Cu toate aceste performanțe, aparatul de proiecție nu poate înlocui masa de montaj. Aparatul de proiecție, este absolut necesar în special în etapele apropiate de montajul final. Se știe că în montaj o singură fotogramă poate fi foarte importantă, într-un plan ce reprezintă un om care aleargă în viteză, poate avea piciorul drept într-o fotogramă, iar cel stîng în următoarea. De aceea în operațiunile de montaj, trebuie lucrat cu un dispozitiv care să oprească cu precizie de o fotogramă fără dificultate, prezentînd fotograma potrivită la momentul dorit, în locul cel mai accesibil. Și aceasta nu o poate face decît masa de montaj.

Se va descrie acum aparatul de proiecție APT-16-5, larg folosit de cineamatorii din țara noastră atît pentru sonorizare, parțial pentru montaj, cît și pentru proiecțiile filmelor realizate.

Aparatul de proiecție are următoarele funcțiuni:

— proiecția imaginilor pe ecran normal și lat;

— redarea optică și magnetică a sunetului;

— posibilitatea de cuplare la unele surse de tensiune de audio frecvență ca de ex. picup, magnetofon, microfon;

— înregistrare magnetică, prin ștergerea înregistrărilor anterioare de pe bandă, sau prin suprapunere pe o altă înregistrare (Trick);
— mers înainte și înapoi cu frecvența de 24 imagini/s;
— derularea peliculei înapoi;
— oprirea peliculei pe fotogramă (stop cadru).

Aspectul aparatului APT 16—5 este arătat în fig. VI.11. Caracteristicile lui sînt următoarele:

— flux nominal util:
  — în regim normal min. 300 lm;
  — în regim economic min. 200 lm;
— performanțele de redarea fonogramelor magnetice:
  — dinamică min. 40 dB;
  — caracteristica de frecvență 125—10 000 Hz cu abateri $\pm$ 3 dB;
— coeficient de distorsiuni neliniare la 1 000 Hz:
  — max. 3% la puterea de ieșire de 12 W;
  — max. 2% la puterea de ieșire de 1 W;
— greutate totală (aparat + valiza cu difuzoare 32,5 kg).

Dispozitivul de redare magnetic-optic este arătat în fig. VI.12, în care lampa de ton *1*, trimite razele de lumină prin microobiectivul *2*, pe fotodioda *3* reproducînd astfel sunetul optic.

În figură este marcat și capul magnetic universal *5* (de redare și înregistrare) pentru operațiunile de înregistrare și redare magnetică a sunetului.

Aparatul de proiecție APT 16—5 este prevăzut cu următoarele anexe:

— obiective sferice cu distanța focală de 50, 65 sau 75 mm;
— un dispozitiv anamorfotic pentru proiecție pe ecran tip Rectimascop;

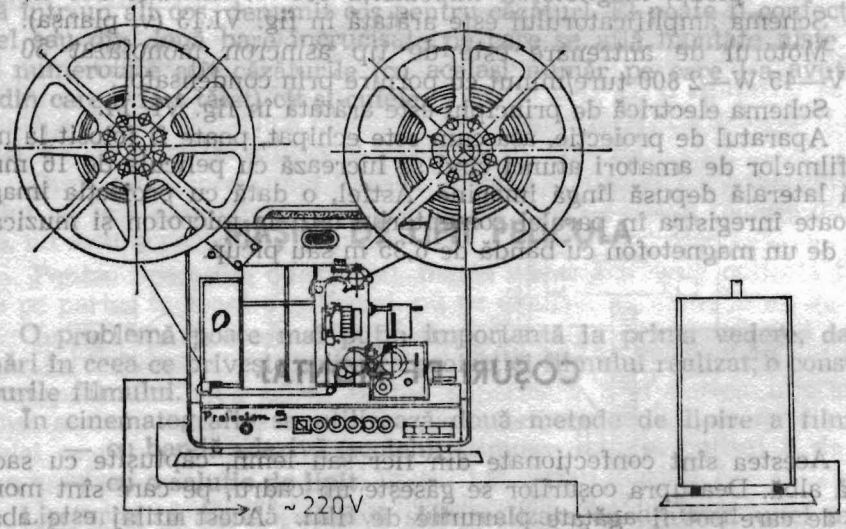


Fig. VI.11. Aparatul de proiecție APT-16-5.

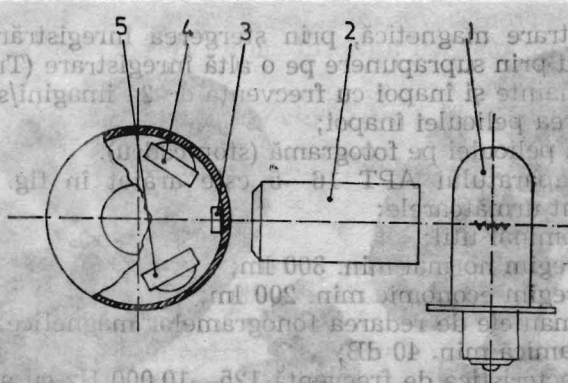


Fig. VI.12. Dispozitiv de redare magnetic-optic al aparatului de proiecție APT-16-5: *1* — lampă de sunet; *2* microobiectiv; *3* — fotodiodă; *4* — cap magnetic de ștergere; *5* — cap magnetic universal.

— lampa de imagine tip incandescent (150 W 12 V);
— lampa de ton 6 W 6 V;
— fotodioda tip 1 PP 75;
— cap magnetic universal (alternativ pentru înregistrare și redare) cu impedanță de 780 Ω la 1 000 Hz pentru pista laterală pe film sau pe bandă (lățimea întrefierului 5 mm, lungimea întrefierului 2,2 mm);
— amplificator necesar funcțiilor aparatului de proiecție menționate și pentru amplificarea de putere (putere efectivă 15 W) necesară redării sunetului în difuzor. Sursele exterioare de semnal audio trebuie să îndeplinească următoarele condiții:
— microfon, impedanța 600 Ω, tensiune de ieșire 3 mV;
— picup, magnetofon impedanța 100 Ω, tensiune 200 mV.

Schema amplificatorului este arătată în fig. VI.13 (v. planșa).

Motorul de antrenare este de tip asincron monofazat 50 Hz—220 V—45 W—2 800 ture/minut cu pornire prin condensator.

Schema electrică de principiu este arătată în fig. VI. 14.

Aparatul de proiecție, așa cum este echipat, poate fi folosit la mixarea filmelor de amatori atunci cînd se lucrează cu pelicula de 16 mm cu pistă laterală depusă lîngă imagine. Astfel, o dată cu proiecția imaginii, se poate înregistra în paralel comentariul citit la microfon și muzica redată de un magnetofon cu bandă de 6,35 m sau picup.

COȘURI DE MONTAJ

Acestea sînt confecționate din fier sau lemn, căptușite cu saci de pînză albă. Deasupra coșurilor se găsește un cadru, pe care sînt montate cuie de care pot fi agățate planurile de film. Acest utilaj este absolut necesar, în special la începutul montării filmului cînd trebuie despărțite

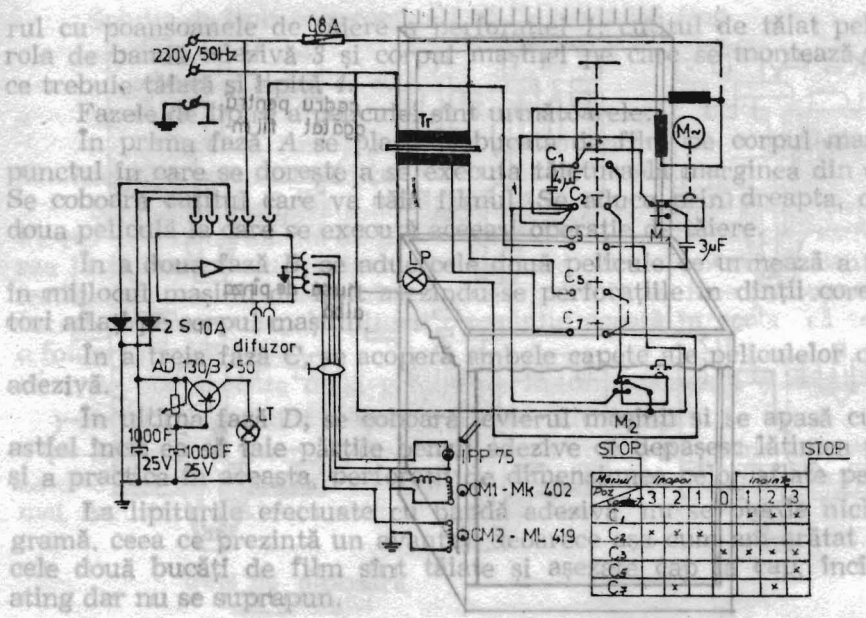


Fig. VI.14. Schema electrică a aparatului de proiecție APT-16-5.

copiile de film în planuri separate. Planurile sînt agățate într-o anumită ordine în cuiele de deasupra coșului (fig. VI.15), fiind numerotate corespunzător conform decupajului, atît pe peliculă cît și pe cuiul de pe coșul de montaj.

După ce a fost executată o tăietură, partea ce nu a fost folosită este pusă într-un alt coș, denumit coș pentru căzături. El poate fi confecționat la fel sau din două bare încrucișate pe care se află montate niște cuie. Sînt numerotate atît căzăturile (cu același număr pe care l-a avut planul din care a fost tăiat) cît și cuiele.

MAȘINI DE LIPIT PELICULA

O problemă poate mai puțin importantă la prima vedere, dar cu urmări în ceea ce privește calitatea proiecției filmului realizat, o constituie lipiturile filmului.

În cinematografie se utilizează două metode de lipire a filmului:

— cu bandă adezivă (scotch);

— cu o soluție de lipit.

Lipiturile cu bandă adezivă sînt realizate cu ajutorul unei mașini de lipit specială, așa cum e arătat în fig. VI.16. Ea se compune din levie-

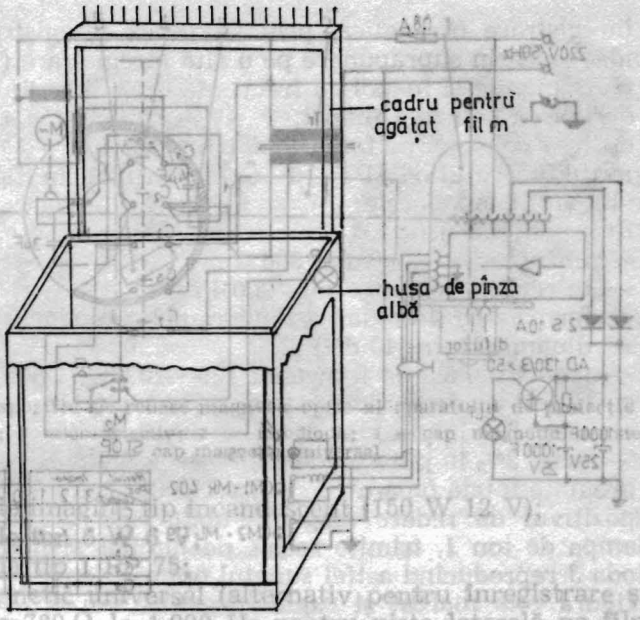


Fig. VI.15. Coșul de montaj.

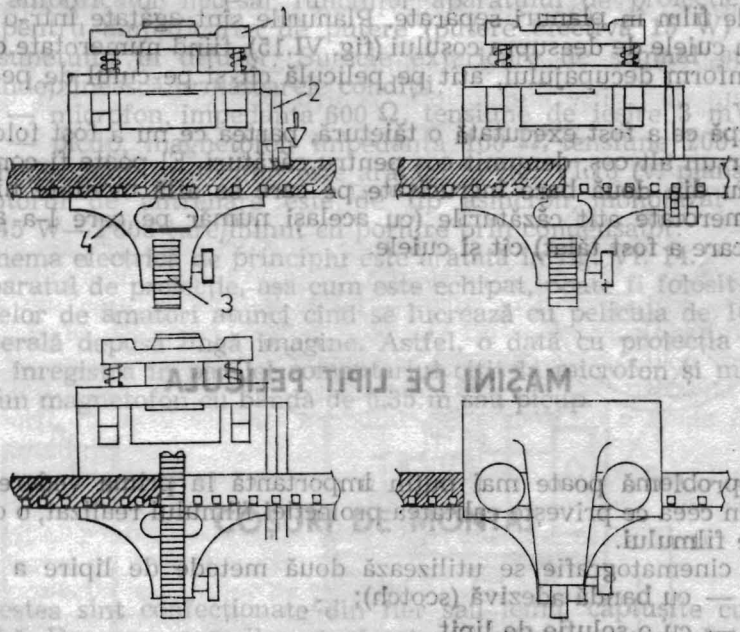


Fig. VI.16. Mașina de lipit cu bandă adezivă:
1 — levierul cu poansoane; *2* — cuțitul de tăiat pelicula; *3* — rolă cu bandă adezivă; *4* — corpul mașinii.

rul cu poansoanele de tăiere a perforației *1*, cuțitul de tăiat pelicula *2*, rola de bandă adezivă *3* și corpul mașinei pe care se montează pelicula ce trebuie tăiată și lipită *4*.

Fazele de lipire a peliculei sînt următoarele:

În prima fază *A* se plasează bucata de film pe corpul mașinei cu punctul în care se dorește a se executa tăietura la marginea din dreapta. Se coboară cuțitul care va tăia filmul. Se aduce prin dreapta, cea de-a doua peliculă la care se execută aceeași operație de tăiere.

În a doua fază *B*, se aduc cele două pelicule ce urmează a fi lipite, în mijlocul mașinii de lipit așezîndu-se perforațiile în dinții corespunzători aflați pe corpul mașinii.

În a treia fază *C*, se acoperă ambele capete ale peliculelor cu bandă adezivă.

În ultima fază *D*, se coboară levierul mașinii și se apasă cu putere astfel încît ea să taie părțile benzii adezive ce depășesc lățimea peliculei și a practica în aceasta, perforații de dimensiunea celor aflate pe film.

La lipiturile efectuate cu bandă adezivă, nu se pierde nici o fotogramă, ceea ce prezintă un avantaj, deoarece așa cum am arătat mai sus, cele două bucăți de film sînt tăiate și așezate cap la cap, încît ele se ating dar nu se suprapun.

Deoarece lipiturile cu bandă adezivă sînt ceva mai groase decît celelalte, apar unele inconveniente, la acele aparate de proiecție, care au grifele de tracțiune mai scurte. Datorită acestui lucru în timpul proiecției imaginea sare din perforații la lipitură. Mai prezintă un inconvenient prin aceea că în timp , banda adezivă se întinde ceea ce provoacă o mărire a pasului perforației. Se preferă însă acest gen de lipitură în timpul operațiunilor de montaj, deoarece este foarte comod în lucru și rapid de realizat.

La acest gen de lipire, trebuie aleasă bandă adezivă fabricată special acestui scop. Deoarece lipitura trebuie să treacă printr-o masă de montaj și chiar în aparatul de proiecție (în care scop lipiturile se recomandă a fi dublate, adică efectuate pe o parte și alta a peliculei) banda adezivă trebuie să fie subțire și rezistentă.

După terminarea unei lipituri, trebuie controlat dacă marginile filmului au fost bine tăiate, iar bucățile de bandă adezivă rămase după tăiere, nu astupă perforația filmului.

Pentru operațiile de montaj, banda adezivă trebuie aplicată totdeauna pe partea lucioasă a peliculei, nu pe emulsie.

În fig. VI. 17, este arătată o mașină de lipit cu soluție care se compune din levierul *1* din dreapta, levierul *2* din stînga, ambele rabatabile și compuse din două părți, partea superioară *3* și partea inferioară *4* prinse amîndouă de un arc *5*. Părțile inferioare servesc ca suport al peliculei ce urmează a fi lipită. În continuare se află cuțitul *6* de răzuire a emulsiei peliculei pe locul lipiturii și corpul mașinii *7*.

În prima fază *A* se așază o bucată de film în partea din dreapta a levierului.

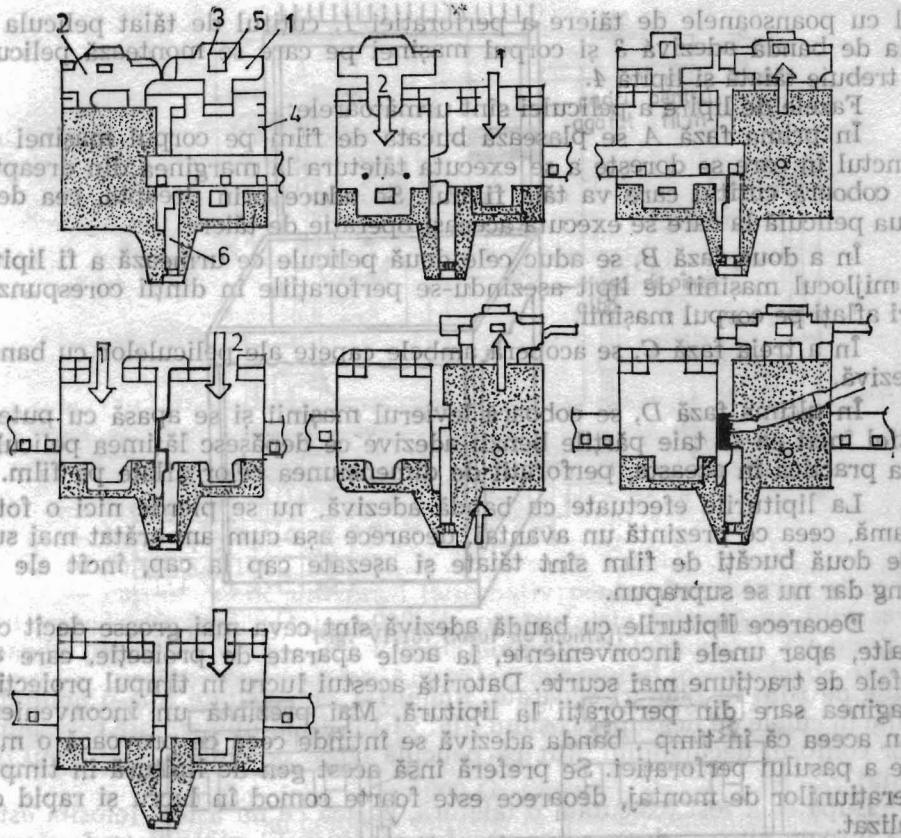


Fig. VI.17. Mașina de lipit cu soluție:
1 — levierul din dreapta; *2* — levierul din stînga; *3* — partea superioară a levierelor; *4* — partea inferioară a levierelor; *5* — arc de prindere; *6* — cuțit de tăiere; *7* — corpul mașinii.

În faza următoare *B*, se coboară partea superioară a levierului din dreapta și se coboară partea inferioară a levierului din stînga care taie filmul așezat pe levierul din stînga.

În faza *C* se ridică levierul din dreapta și se introduce filmul în partea stîngă.

În faza *D* se coboară din nou levierul din dreapta pentru a tăia filmul așezat în partea stîngă.

În faza *E* se ridică levierul din dreapta și se curăță cu cuțitul partea din stînga a peliculei. Se aplică soluția de lipit pe porțiunea din stînga a peliculei.

În ultima fază *G* se coboară levierul din dreapta pentru a veni în contact cu soluția. Se așteaptă 10—20 s, se eliberează părțile superioare ale levierelor și se controlează lipitura. Cantitatea de soluție așezată pe peliculă, nu trebuie să fie prea mare, căci atunci s-ar întinde pe film, lucru ce se va observa în timpul proiecției.

Soluția de lipit se recomandă să fie compusă din:

— acetonă 45 ml
— acid acetic glacial 30 ml
— amil acetat 10 ml
— 10 cm de film inflamabil de 16 mm, curățit cu apă caldă de emulsie, tăiat mărunt și dizolvat în soluția de mai sus.

Numai prima bucată de film are emulsie rasă pe o parte a lipiturii. Pe cea de-a doua bucată de film emulsia nu este curățată căci astfel ar apărea la lipitură o dungă transparentă care s-ar observa neplăcut în proiecție, de aceea lipirea pentru a doua peliculă se face pe suport (partea lucioasă). Dezavantajul lipiturii cu soluție constă în acela că se elimină o fotogramă din film.

Se pot executa două genuri de lipituri: normală și îngustă.

În fig. VI. 18 sînt arătate ambele feluri de lipituri.

În lipitura normală, deoarece suprafața de adeziune este mai mare, ea este mai ușor de observat, dar este mai rezistentă. În lipitura invizibilă mai îngustă, rezistența este mai mică, însă nu se observă în proiecție

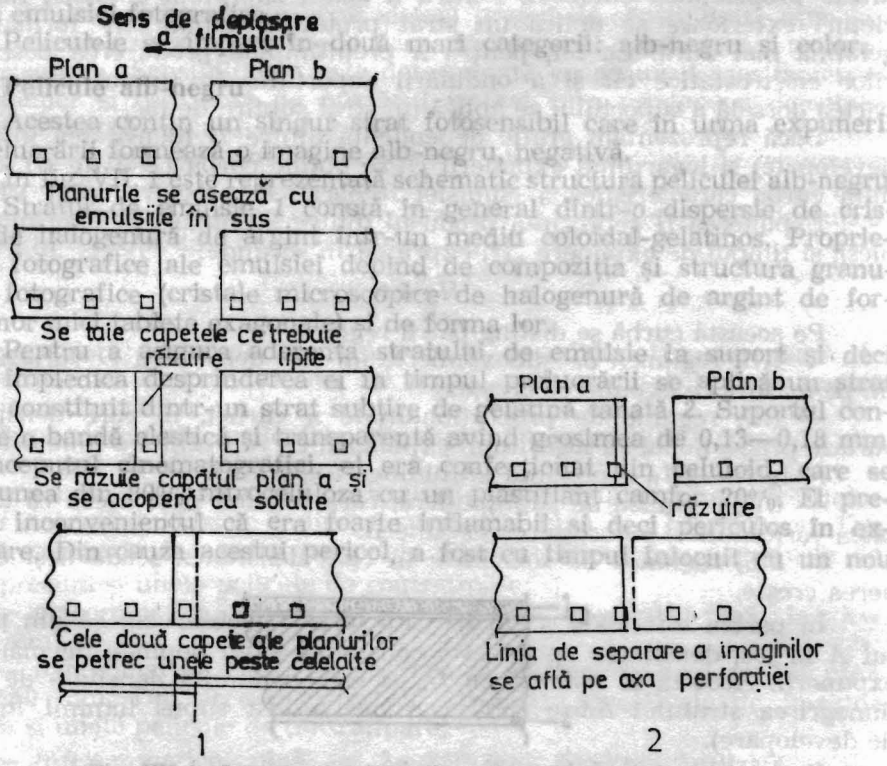
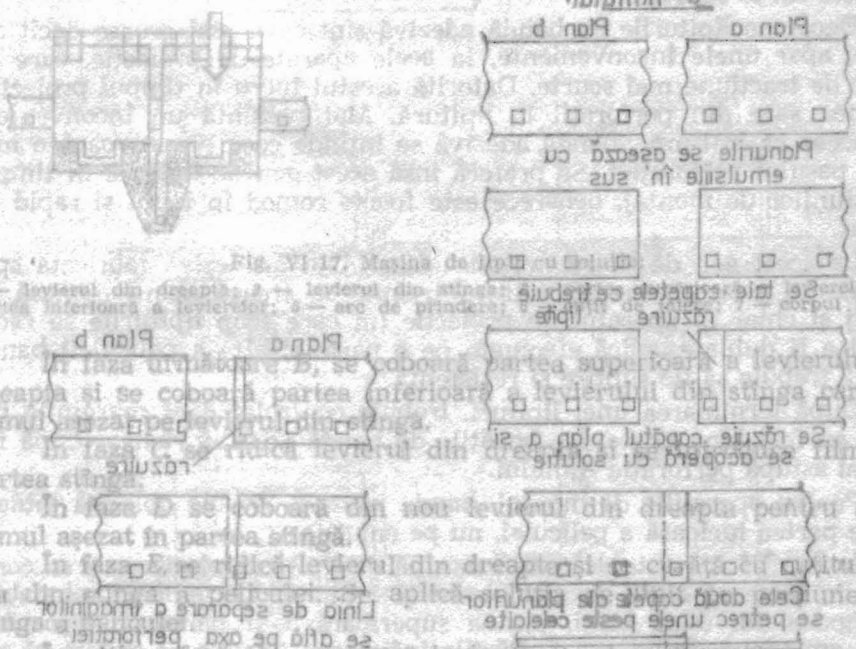


Fig. VI.18. Metode de lipire a filmului de 16 mm cu soluție:
1 — lipitura clasică; 2 — lipitura invizibilă.

Pentru o proiecție de calitate se preferă o lipitură îngustă, dar bine realizată. Linia de separare a imaginilor se află pe axa perforațiilor.

Trebuie avută atenție ca soluția să fie permanent proaspătă, deoarece ea își pierde în timp proprietățile. Mașina de lipit trebuie mereu curățată de bucățile străine de film ce s-ar afla pe ea. Sticluța cu soluție trebuie imediat astupată după efectuarea unei lipituri, deoarece este ușor volatilă.

Lipiturile cu soluție, sînt recomandate pentru materialele originale, în afara operațiunilor de montaj.



VII
PELICULA CINEMATOGRAFICĂ

1. CONSIDERAȚIUNI GENERALE

Pelicula cinematografică constituie materialul de bază în producția de filme, ea făcînd parte din categoria materialelor fotosensibile, adică cele care sub acțiunea luminii produc transformări chimice în componența emulsiei fotografice.

Peliculele se împart în două mari categorii: alb-negru și color.

Pelicule alb-negru

Acestea conțin un singur strat fotosensibil care în urma expunerii și prelucrării formează o imagine alb-negru, negativă.

În fig. VII. 1 este reprezentată schematic structura peliculei alb-negru.

Stratul de emulsie *1* constă în general dintr-o dispersie de cristale de halogenură de argint într-un mediu coloidal-gelatinos. Proprietățile fotografice ale emulsiei depind de compoziția și structura granulelor fotografice (cristale microscopice de halogenură de argint de forma unor mici tablete exagonale) și de forma lor.

Pentru a asigura aderența stratului de emulsie la suport și deci de a împiedica desprinderea ei în timpul prelucrării se aplică un strat liant, constituit dintr-un strat subțire de gelatină tanată *2*. Suportul constituie o bandă elastică și transparentă avînd grosimea de 0,13—0,18 mm. La începutul cinematografiei, el era confecționat din celuloid, care se compunea din 80% nitroceluloză cu un plastifiant camfor 20%. El prezenta inconvenientul că era foarte inflamabil și deci periculos în exploatare. Din cauza acestui pericol, a fost cu timpul înlocuit cu un nou

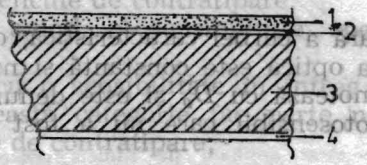


Fig. VII.1. Componența straturilor la o peliculă alb-negru:
1 — strat de emulsie; 2 — strat liant; 3 — suport; 4 — strat antihalo.

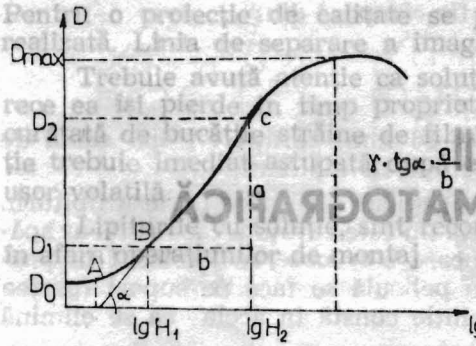


Fig. VII.2. Curba caracteristică a peliculei.

tip de suport neinflamabil. Acesta conține acetat sau triacetat de celuloză, iar ca plastifiant în locul camforului, produși organici ca fosfatul de trifenil. În ultimul timp a fost realizat un nou suport pe bază de poliester care se caracterizează prin rezistență mecanică foarte mare și stabilitate bună a dimensiunilor geometrice. Ultimul strat este cel denumit antihalo. Rolul acestui strat constă în a diminua cît mai mult formarea acestor aureole care apar datorită reflexiei și difuziei luminii în straturile peliculei. În unele cazuri chiar suportul care are o culoare de gri neutru conduce la absorbirea unei mari cantități de lumină.

Straturile antihalo sînt îndepărtate în timpul prelucrării fără a afecta proprietatea emulsiei. Pentru a apăra suprafața emulsiei de zgîrieturi exterioare se aplică un strat protector antiabraziv format din gelatină mai dură. La fel, pentru a preîntîmpina producerea descărcărilor electrostatice cît și a ondulării suportului în timpul uscării, pe partea dorsală a suportului se aplică un strat subțire de lac.

Dacă reprezentăm grafic dependența dintre D (densitatea imaginii developate) și logaritmul expunerii H, se obține curba $D=f(lg\ H)$, denumită curba caracteristică a emulsiei fotografice respective (fig. VII. 2).

Expunerea H reprezintă produsul dintre iluminare E, exprimată în lucși, și timpul de expunere „t", exprimat în secunde:

$$H=Et.$$

Pe această curbă se disting patru regiuni:

— *AB*, regiunea de subexpunere, în care densitatea D variază puțin pe măsură ce expunerea crește;

— *BC*, regiune de proporționalitate a curbei, în care densitatea variază proporțional cu logaritmul expunerii. Ea reprezintă o linie dreaptă. $l=lgH_2-lgH_1$, reprezintă latitudinea fotografică

— *CD*, regiunea de suprapunere, caracterizată prin aceea că densitatea variază încet cu creșterea expunerii.

— *DE*, regiunea de solarizare în care densitatea scade deși expunerea crește.

În partea inferioară a curbei caracteristică, observăm că din punctul *A* în jos, densitatea optică este constantă și nu depinde de mărimea expunerii. Aceasta se notează cu D_o și este denumită densitate de voal (înnegrirea stratului fotosensibil care nu a fost supus luminii înainte de developare).

Curba caracteristică se trasează pentru fiecare material în parte, supunînd materialul la o serie de expuneri în trepte. După developare

se obține o succesiune de plaje cu densități de înegrire diferite. Cunoscînd densitățile plajelor și valorile expunerilor, curba reiese în sistemul de coordonate D și lgH.

În practică aceste trepte se efectuează automat într-un aparat denumit sensitometru, iar imaginea expunerilor succesive este denumită sensitogramă.

Cu ajutorul ei putem determina sensibilitatea peliculei S și factorul de contrast γ.

Sensibilitatea fotografică generală se exprimă prin inversul expunerii minimale date unui strat fotografic pentru a obține după prelucrare o densitate de înegrire minimală, măsurabilă, deasupra voalului.

Sensibilitatea se definește prin relația:

$$S = \frac{K}{H_{min}}.$$

Deci, S depinde de modul în care se determină expunerea minimală H_{min} (K=constantă). În aceasta constă diferența dintre normele existente în prezent în lume. Dintre acestea, cele mai cunoscute sînt:

— Criteriul punctului de inflexiune al curbei caracteristice, adoptat de sistemul Scheiner. În acest sistem pragul de sensibilitate este valoarea corespunzătoare expunerii care dă cea mai mică densitate deasupra voalului. Sensibilitatea este determinată cu ajutorul sensitometrului Scheiner și este dată de numărul treptei care produce o densitate vizibilă deasupra voalului de film.

— Sistemul gradientului fracționar și al indicelui de expunere adoptat de ASA (S.U.A.) BSI (Anglia). În acest sistem s-a adaptat metoda ce determină expunerea care produce o densitate fixă deasupra voalului în condiții date de developare.

$$S = \frac{0.8}{H_0}$$

Nu există o metodă practică care să permită o trecere ușoară de la un sistem la altul de unitate. De aceea, s-au creat tabele care permit aceste transformări.

După destinație, peliculele alb-negru au sensibilități spectrale diferite și se pot clasifica astfel:

— nesensibilizate, avînd sensibilitatea spectrală caracteristică halogenilor de argint în zona indigo a spectrului pînă la λ=520 mm. Din această categorie fac parte peliculele pozitive alb-negru, negativele de sunet precum și unele pelicule de contratipare;

— ortocromatice, avînd o sensibilitate spectrală pînă la λ=580 mm;

— pancromatice, cu o sensibilitate în întreg spectrul vizibil pînă la λ=660 mm. Din această categorie fac parte negativele de imagine precum și unele pelicule de contratipare;

— infracromatice, pînă la λ=750 mm, fiind rar utilizate ca negativ de imagine și numai în cazuri speciale.

Pelicule color

Aceste pelicule au trei straturi fotosensibile diferențiate spectral, în care în urma expunerii și prelucrării se formează o imagine în culori. Ele sînt sensibile la întreg spectru de frecvență. Cele trei straturi sînt sensibile la o anumită culoare (albastru, verde, roșu).

Structura peliculei color este arătată în fig. VII.3.

— Suportul *7* este același ca și la filmele alb-negru, pe care sînt aplicate cele trei straturi de emulsie.

— Stratul superior *4* este alcătuit dintr-o emulsie fotosensibilă pe bază de halogenuri de argint și o substanță de natură organică care va produce la developare un colorant galben. Acest strat este sensibil la treimea de spectru ce conține culoarea albastru și va rezulta după developare, culoarea galben complementară radiațiilor albastre.

— Stratul *5* conține tot halogenură de argint și o substanță care după developare va genera un colorant purpuriu, complementar treimii din spectrul vizibil, de culoare verde.

— Stratul *6* este impresionat de radiațiile roșii ale spectrului vizibil și emulsia lui va conține tot halogenură de argint și o substanță care prin developare dă un colorant verde-albăstrui, complementară culorii roșu.

În afară de aceste straturi de emulsii, există și cîteva substraturi:

— Substratul *1*, aflat între straturile *4* și *5*, este extrem de subțire din argint coloidal care constituie un filtru galben pentru a opri treimea albastră a spectrului ce a acționat asupra stratului *4*. În absența substratului *1*, lumina pătrunzînd în straturile următoare *5* și *6* și impresionîndu-le (căci ele prezintă sensibilitate în afară de verde și roșu și pentru albastru) ar produce denaturări ale echilibrului culorii.

— Substraturile *2* și *3* sînt antihalo, avînd aceeași funcție ca și la filmele alb-negru. În cazul filmelor reversibile, el se găsește aplicat între stratul *6* și suportul *7* (notat cu *2* în figură), iar în cazul filmelor negativ-pozitiv se află ca și la filmele alb-negru pe spatele suportului (notat cu *3* în figură).

Cele 3 straturi color (albastru, verde, roșu) au curbele caracteristice care nu se suprapun decît pe o porțiune mică. De aceea latitudinea foto-

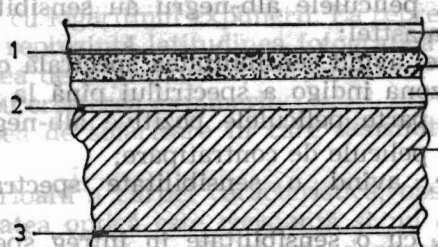


Fig. VII.3. Componența straturilor la o peliculă color:

1 — strat filtru galben; *2* — strat antihalo (la filmele reversibile); *3* — strat antihalo la filmele negative și pozitive; *4* — strat cu emulsie sensibil la culoarea albastru; *5* — strat cu emulsie sensibil la culoarea verde; *6* — strat cu emulsie sensibil la culoarea roșu; *7* — suport.

grafică este mult mai mică decît la pelicula alb-negru. O expunere în afara zonei liniare duce la o debalansare a culorilor producînd o dominantă. De aceea, la filmare trebuie dată o foarte mare atenție la expunere. La fel trebuie avut grijă pentru obținerea unui contrast satisfăcător de mare care nu se mai poate realiza prin iluminare ci, cu ajutorul culorilor așa-zise „calde" (galben, portocaliu, roșu) și a celor „reci" (albastru, verde, violet) saturate și nesaturate.

Peliculele negativ-color au în general balansul optim de sensibilitate la culoare realizat pentru iluminare cu lămpi cu incandescență (3 200° K). La utilizare pe lumină de zi se folosește un filtru de corecție ce se montează în fața obiectivului în timpul filmării și care modifică componenta spectrală a luminii de zi, aducînd-o în concordanță cu cea pentru care este balansată pelicula.

În acest scop, pentru negativele ORWO-COLOR se folosește filtrul K 14 iar pentru negativele Eastman-Color, filtrul Wratten 85.

Sînt unele fabrici care produc diferențiat negative color pentru lumină incandescentă și pentru lumină de zi. În acest caz folosirea filtrelor nu mai este necesară. Pentru reducerea distorsiunilor în redarea culorilor, negativele color moderne sînt prevăzute cu măști de corecție încorporate în straturile de emulsie cromatică 4 și 5.

2. TIPURI DE PELICULĂ CINEMATOGRAFICĂ

Pelicule negativ de imagine alb-negru și color

Caracteristicile acestor pelicule sînt următoarele:

— sensibilitate ridicată la lumină, variind de la 15—27 DIN;
— sensibilitate spectrală în toată zona vizibilă a spectrului;
— latitudine fotografică mare.
— factor de contrast γ scăzut, avînd în general valcarea 0,65;

Peliculele negativ alb-negru și color se folosesc la filmarea imaginilor în cele mai variate condiții de iluminare, datorită sensibilităților mari care s-au realizat.

Pentru negativele alb-negru, se folosesc revelatori de contrast scăzut, egalizatori cu un conținut redus de KBr, iar pentru cele color, revelatori speciali.

În tabelul 5 sînt date caracteristicile principale ale unor tipuri de peliculă mai mult folosite.

Pelicule negativ de sunet

Caracteristicile principale ale acestor pelicule sînt:

— factor de contrast foarte ridicat γ 3;
— putere rezolvantă mare obținută pe calea unui antihalo special;
— granulație foarte fină;
— sensibilitate la lumină mică 5°—6° DIN și numai în zona albastră a spectrului.

Se folosesc la înregistrarea fonogramei optice pentru realizarea negativelor de sunet în vederea copierii lor și obținerea copiei standard.

Datorită contrastului ridicat și calității lor de a da o bună definiție imaginilor în linii sînt folosite pe scară largă și la executarea unor lucrări speciale ca titluri, texte, generice, diferite măști etc.

Prelucrarea negativelor de sunet se face în revelatori de mare contrast cu un conținut relativ ridicat de K Br.

Pelicule pozitive alb-negru și color

Caracteristicile acestor pelicule sînt:

— factor de contrast ridicat $\gamma > 2{,}5$;

— densitate de voal foarte redusă;

— putere rezolvantă mare;

— granulație fină;

— sensibilitate redusă, cele alb-negru numai în zona indigo a spectrului, dar cele color diferențiată pe straturi, în concordanță cu maximele transmisiilor spectrale a coloranților corespunzători din negativele color.

Peliculele pozitive color trebuie să aibă coeficienții de contrast ai celor trei straturi egali sau apropiați ca valori deoarece în procesele de prelucrare nu se poate interveni asupra acestor factori.

Tipurile mai noi de pelicule pozitive color au inversate ordinea straturilor de emulsie (din *gpa* devin *pag*). Aceste pelicule se numesc cu straturi inversate și au o putere rezolvantă mult mai bună.

Se fabrică și pelicule pozitive color reversibile folosite în special pentru obținerea de copii de format îngust.

Pelicule de contratipare alb-negru și color

Caracteristicile principale sînt:

— factorul de contrast diferențiat funcție de tipul peliculei (dup pozitiv $\gamma = 1{,}4—2$; dup negativ $\gamma = 0{,}6—0{,}7$, interpozitiv și internegativ color $\gamma = 1—1{,}1$);

— putere rezolvantă foarte mare;

— granulație foarte fină;

— sensibilitate scăzută iar sensibilitate spectrală fie numai în zona indigo a spectrului sau în toate zonele vizibile (peliculele de contratipare pancromatice), fie sensibilitate zonală diferențiată pe straturi (peliculele de contratipare color). Peliculele de contratipare color pentru procedeul interpozitiv-internegativ sînt prevăzute cu măști de corecție încorporate. Pentru procedeul reversibil de contratipare color se fabrică pelicule speciale dup reversibile color.

În tabelul 14 sînt date caracteristicile unor tipuri de pelicule de contratipare.

3. DIMENSIUNILE PELICULELOR ŞI FORMATELE IMAGINII

Aceste dimensiuni au o foarte mare importanţă pentru a putea trece în bune condiţii prin aparatele de luat vederi, montaj, proiecţie şi de prelucrare. Cele mai importante care de altfel au fost standardizate sînt: lăţimea peliculei, dimensiunile, poziţia şi pasul perforaţiilor.

Din acest punct de vedere peliculele sînt:

— pelicule de format lat;
— pelicule de format normal;
— pelicule de format îngust.

Peliculele de format lat sînt acelea a căror lăţime este mai mare decît 35 mm. Cele mai frecvent folosite sînt de 55 mm, 65 mm şi 70 mm. Aceste superformate au apărut în legătură cu dezvoltarea noilor sisteme de cinematograf panoramic, Todd AO, cinemascop 55 etc.

Pelicula de format normal este cea a cărei lăţime este de 35 mm. Acesta este formatul de referinţă, deoarece este exclusiv folosit de profesionişti.

Modalitatea de exprimare artistică este subordonată dimensiunilor cadrului cinematografic a cărui dimensiuni sînt în raportul 1,375 : 1.

În fig. VII.4 sînt date dimensiunile geometrice ale peliculei de 35 mm, inclusiv a imaginii (16×22).

Formatul cel mai folosit de amatori este cel îngust adică acele pelicule care au lăţime sub 35 mm. Cele mai utilizate sînt peliculele de 16 mm, 16 mm Super, 8 mm, 8 mm Super. De altfel, pelicula de 16 mm este folosită larg şi de către profesionişti în televiziune.

Acest format are avantajul că necesită aparatură mai uşoară, mai maleabilă, iar calitatea imaginii a ajuns la paritate cu cea a formatului de 35 mm.

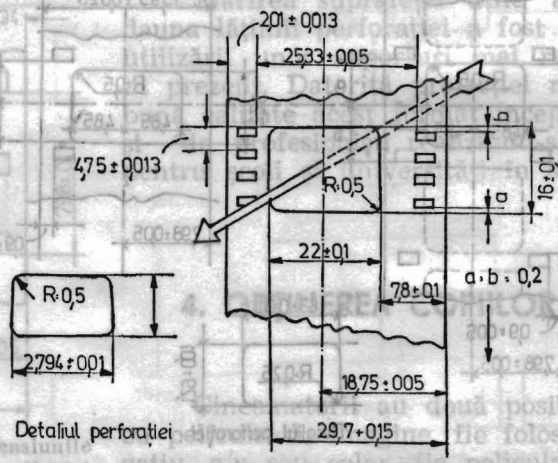


Fig. VII.4. Dimensiunile fotogramei şi a peliculei de 35 mm.

Formatul de 16 mm se prezintă în două variante:

— cu două rînduri de perforații (deci fără pistă de sunet);

— cu un singur rînd de perforații, cu pistă de sunet optic sau magnetic.

În fig. VII.5 sînt prezentate dimensiunile peliculei de 16 mm și fotogramei pentru cele două variante.

În ultimul timp, a apărut o variantă a formatelor de 16 mm și anume 16 mm Super. Acest nou format încearcă să înlocuiască complet formatul de 35 mm cu cadrul cinematografic clasic 3,4 (1 : 1,375) și încă nu este standardizat.

Formatul de 8 mm a derivat din formatul de 16 mm, perforat special, și se fabrică în variantele simplu 8 sau 2×8, cu sau fără pistă magnetică de sunet.

În fig. VII.6 sînt arătate dimensiunea peliculei și a fotogramei de 8 mm. Comparînd fig. VII.5 cu fig. VII.6, se observă că dimensiunile perforațiilor cît și distanța lor față de imaginea filmului sînt identice atît la formatul 16 mm cît și la 8 mm. Singura diferență constă în pasul perforației care la 8 mm este de 2 ori mai mic decît la 16 mm.

În mod curent cineamatorii folosesc la filmare varianta 2×8, utilizînd aparate de luat vederi cu canalul de 16 mm. Așa cum se arată în fig. VII.7, filmarea se efectuează în două faze. Se înregistrează un rînd de fotograme de 8 mm, fig. VII.7, *a* apoi bobina se încarcă invers în aparat și se înregistrează cel de-al doilea rînd de fotograme, fig. VII.7, *b*.

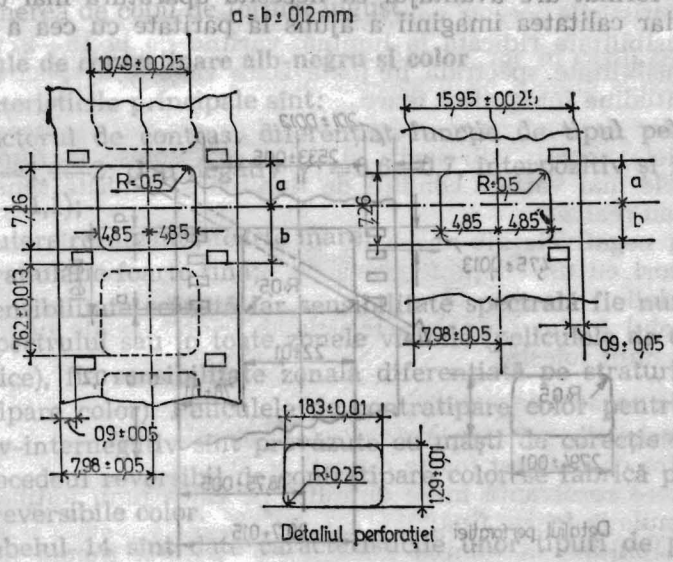


Fig. VII.6. Dimensiunile fotogramei și peliculei de 16 mm.

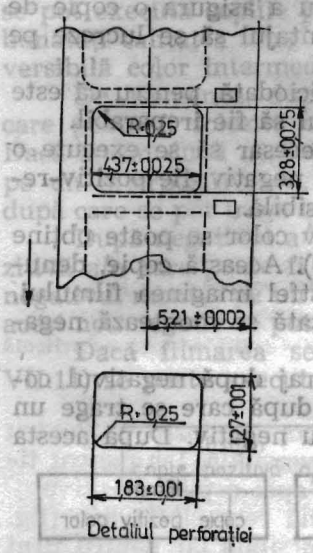


Fig. VII.6. Dimensiunile fotogramei și a peliculei de 8 mm.

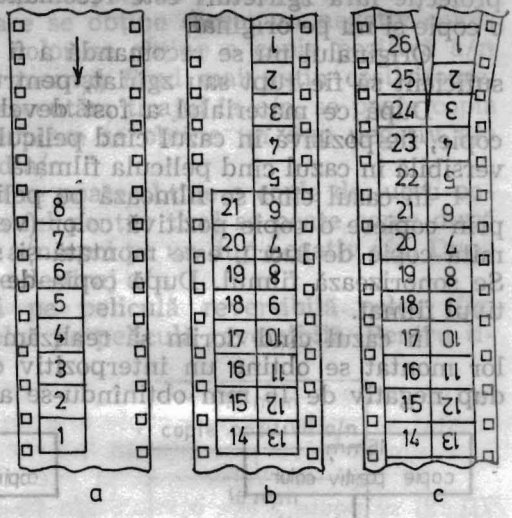


Fig. VII.7. Succesiunea operațiunilor de filmare și tăiere a peliculei de 2×8 mm.

După developare filmul este tăiat în două (fig. VII. 7, *c)* obținîndu-se astfel filmul de 8 mm care urmează a fi montat și proiectat.

O variantă a formatului de 8 mm este 8 mm Super care și el este fabricat ca 1×8 Super sau 2×8 Super.

Așa cum e arătat în fig. VII.8 dimensiunile perforațiilor sînt mai înguste decît la cel de 8 mm. De aceea, cadrul cinematografic este mai mare apropiindu-se de cel de 16 mm.

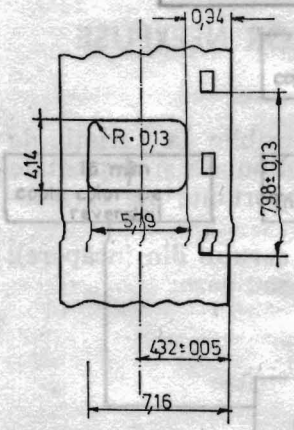


Fig. VII.8. Dimensiunile fotogramei și a peliculei de 8 mm Super.

Mărirea suprafeței utile a fotogramei în dauna lățimii perforației a fost posibilă datorită utilizării unor suporturi mai rezistente folosite în prezent. Datorită proiecției mai mari și de bună calitate acest format începe să fie utilizat și de profesioniști realizîndu-se filme și casete pentru școli și universități în scopuri didactice.

4. OBȚINEREA COPIILOR POZITIVE

Cineamatorii au două posibilități de lucru cu pelicula de imagine, fie folosind pelicula negativ a/n sau color, fie pelicula reversibilă a/n sau color. Fiecare dintre acestea prezintă avan-

taje și dezavantaje. Oricum ar fi situația, pentru a asigura o copie de proiecție fără zgîrieturi este recomandabil ca montajul să se lucreze pe o copie și nu pe original.

Originalul nu se recomandă a fi proiectat niciodată, pentru că este suficient să fie rupt sau zgîriat, pentru ca defectul să fie ireparabil.

După ce materialul a fost developat este necesar să se execute o copie, fie pozitivă în cazul cînd pelicula trasă este negativ, fie pozitiv-reversibilă în cazul cînd pelicula filmată a fost reversibilă.

În cazul cînd se filmează pe peliculă negativ color se poate obține prin copiere o copie pozitivă color (vezi fig. VII.9). Această copie, denumită copie de lucru, este montată și se obține astfel imaginea filmului. Se sonorizează filmul. După copia de lucru montată se montează negativul filmat.

În cazul cînd dorim să realizăm copii de tiraj după negativul color montat se obține un interpozitiv de 16 mm, după care se trage un dup negativ de 16 mm obținîndu-se astfel un nou negativ. După acesta

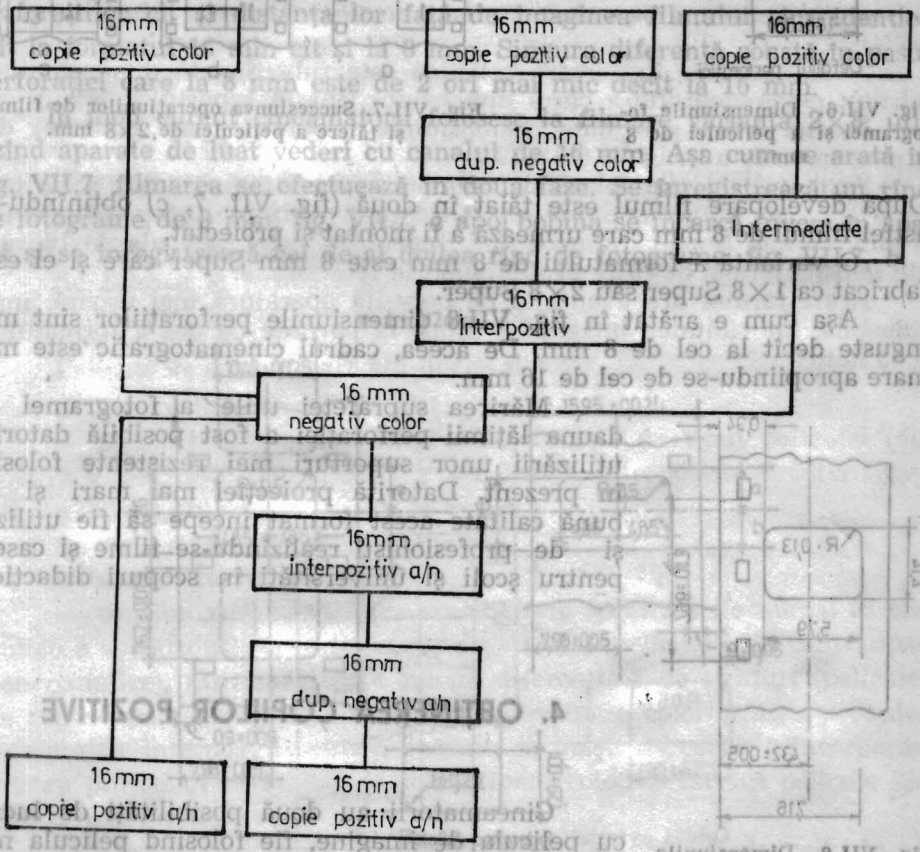


Fig. VII.9. Copiile de lucru și pozitive obținute cînd filmarea a fost efectuată pe peliculă negativ color.

se pot executa copiile pozitive de tiraj. În ultimul timp pentru a se îmbunătăți calitatea imaginilor după contratipare se folosește o peliculă reversibilă color intermediate prin care se obține direct un negativ color.

De asemenea, după negativul color se obține o copie pozitivă a/n care poate fi folosită cu succes la montaj fiind mai puțin costisitoare. Dacă dorim după negativ color să executăm tirajul în a/n, se poate copia pe un interpozitiv a/n, apoi prin copiere se obține un dup negativ a/n după care se pot trage copii standard a/n.

După negativul a/n fig. VII.10 se poate obține o copie de lucru pozitivă a/n care poate fi montată. La fel pentru tiraj se poate copia după negativul montat pe un interpozitiv a/n apoi pe un dup negativ a/n. După acest nou negativ se pot trage copiile de tiraj a/n.

Dacă filmarea se efectuează pe peliculă reversibilă color (fig. VII.11) se poate executa o copie color pe peliculă reversibilă. Pentru ti-

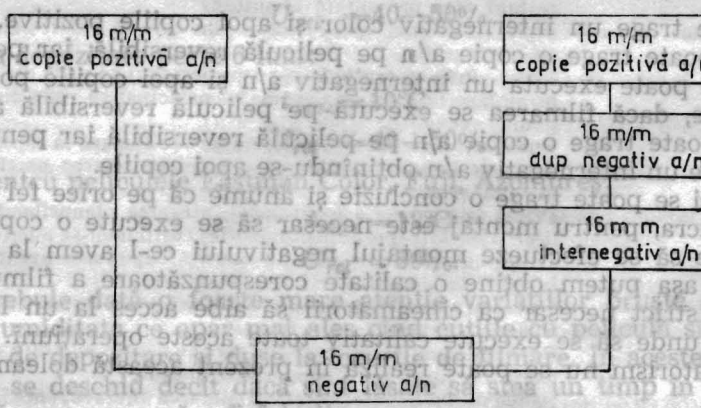


Fig. VII.10. Copiile de lucru și pozitive obținute cînd filmarea a fost efectuată pe peliculă negativ alb-negru.

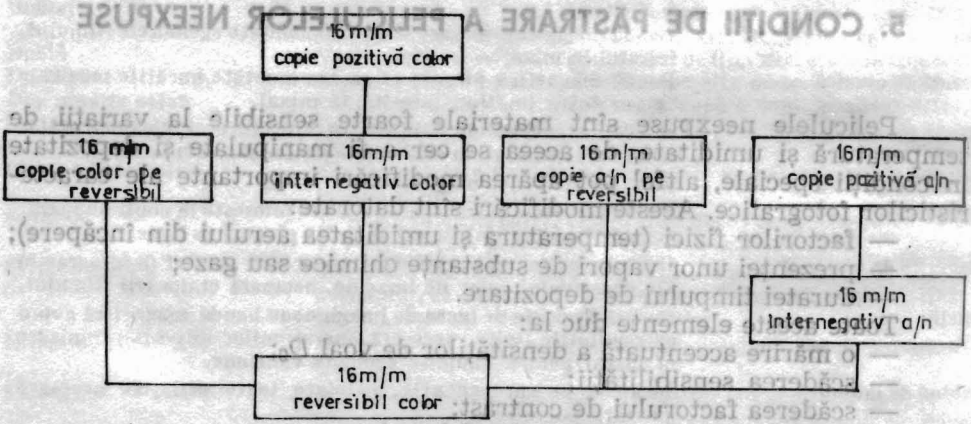


Fig. VII.11. Copiile de lucru și pozitive obținute cînd filmarea a fost efectuată pe peliculă reversibilă color.

Fig. VII.12. Copiile de lucru și pozitive obținute cînd filmarea a fost efectuată pe peliculă reversibilă alb-negru.

raj se poate trage un internegativ color și apoi copiile pozitive. Pentru montaj se poate trage o copie a/n pe peliculă reversibilă, iar pentru tirajul a/n se poate executa un internegativ a/n și apoi copiile pozitive.

În fine, dacă filmarea se execută pe peliculă reversibilă a/n (fig. VII.12) se poate trage o copie a/n pe peliculă reversibilă iar pentru tiraj se copiază pe un internegativ a/n obținîndu-se apoi copiile.

De aici se poate trage o concluzie și anume că pe orice fel de peliculă s-ar lucra, pentru montaj este necesar să se execute o copie, după care trebuie să se efectueze montajul negativului ce-l avem la dispoziție. Numai așa putem obține o calitate corespunzătoare a filmului. De aceea, este strict necesar ca cineamatorii să aibe acces la un laborator profesional unde să se execute calitativ toate aceste operațiuni. În condiții de amatorism nu se poate realiza în prezent această doleanță.

5. CONDIȚII DE PĂSTRARE A PELICULELOR NEEXPUSE

Peliculele neexpuse sînt materiale foarte sensibile la variații de temperatură și umiditate, de aceea se cer a fi manipulate și depozitate în condiții speciale, altfel pot apărea modificări importante ale caracteristicilor fotografice. Aceste modificări sînt datorate:

— factorilor fizici (temperatura și umiditatea aerului din încăpere);
— prezenței unor vapori de substanțe chimice sau gaze;
— duratei timpului de depozitare.

Toate aceste elemente duc la:

— o mărire accentuată a densităților de voal D_0;
— scăderea sensibilității;
— scăderea factorului de contrast;
— debalans al culorilor la peliculele color.

Cele mai expuse sînt peliculele negative și reversibile.

Condiţiile de manipulare şi depozitare a peliculelor virgine sînt următoarele:

— peliculele se păstrează în cutii metalice originale, etanşate cu benzi adezive;

— la manipularea cutiilor trebuie evitate şocurile mecanice, loviturile, răsturnările etc.;

— cutiile pot fi aşezate una peste alta, în rafturi, în cantităţi de max. 10 bucăţi;

— în încăperile de depozitare nu trebuie să pătrundă lumina soarelui, vapori de substanţe chimice, gaze sau radiaţii.

Valorile temperaturii şi umidităţii pentru peliculele ORWO se recomandă a fi următoarele:

La depozitare pînă la 6 luni:

$$t_{max} = 12—15°C$$

$$U_{rel} = 40—50\%.$$

La depozitare peste 6 luni:

$$t_{max} = 10°C$$

$$U_{rel} = 40—50\%.$$

Pentru peliculele Eastman Color, Fuji, Azomureş:

$$t_{max} = 12°C$$

$$U_{rel} = 50\%.$$

Trebuie dată o foarte mare atenţie variaţiilor bruşte de temperatură şi umiditate ce apar mai ales cînd cutiile cu peliculă sînt luate din locurile de depozitare şi duse la locurile de filmare. În aceste situaţii, cutiile nu se deschid decît dacă sînt lăsate să stea un timp în noile condiţii, după care urmează a fi folosite.

GLOSAR DE CUVINTE ŞI PROCEDEE TEHNOLOGICE SPECIFICE MONTAJULUI

Acţiuni paralele — Procedeu de construcţie narativă în care desfăşurarea a două acţiuni este prezentată simultan.

Adaptare cinematografică — Prelucrarea unei opere literare din care să rezulte un scenariu cinematografic.

Amorsă — Cadru cinematografic în care un personaj se vede din spate, în primplan, în timp ce personajul principal se vede din faţă, în planul secund.

Amorsă — Bucată de peliculă fără imagine care se ataşază la capetele bobinelor de imagine sau sunet, pentru protejarea porţiunilor de început şi sfîrşit.

Asamblare — Prima operaţiune a montajului, alegerea planurilor filmate şi lipirea lor într-o ordine provizorie, realizîndu-se montajul brut.

Aparat de filmare — Utilaj cu ajutorul căruia se execută expunerea negativului de imagine în timpul luării de vederi.

Aparat de proiecţie — Utilaj cu ajutorul căruia se proiectează pe un ecran pelicula pozitivă ce conţine imagini filmate.

Bandă de dialog — Bandă magnetică primară, pe care se găsesc montate în concordanţă cu imaginea dialogurile filmului.

Bandă ghid — Bandă de dialog înregistrată la filmarea unei secvenţe în condiţii improprii prizei de sunet de calitate.

Bandă de mixaj — Bandă magnetică destinată mixajului sunetului, conţinînd unul dintre cele 3 elemente sonore ale filmului: muzică, dialog, zgomote.

Bandă de zgomote — Bandă magnetică pe care se găsesc montate zgomotele filmului, folosită la mixaj.

Bandă de muzică — Bandă magnetică pe care se găsesc montate bucăţile muzicale ce vor intra în film, folosită la mixaj.

Bandă internaţională — Bandă magnetică ce conţine mixajul tuturor componentelor sonore ale filmului, în afara dialogurilor şi comentariului.

Bandă magnetică — Purtător de sunet magnetic.

Blanc — Peliculă perforată transparentă ce se foloseşte la copii de lucru, negativ imagine, înlocuind anumite planuri ce lipsesc.

Bobiniţă de etalonaj — Bobină de film cu bucăţi din fiecare plan montat (8 fotograme) ale negativului color de imagine, necesară etalonării filmului.

Buclă — Bucată de copie de lucru de imagine sau bandă magnetică avînd extremităţile lipite, necesară operaţiunilor de postsincronizare la mixaj pentru anumite zgomote continue.

Cabină de montaj — Încăpere în care se află instalate toate utilajele necesare montării filmului.

Cadru cinematografic — Cea mai mică subdiviziune a acţiunii filmului, reprezentînd imaginile luate de la pornirea la oprirea aparatului de filmat.

Clachetă — Dispozitiv mecanic sau electronic care marchează pe imagine și sunet elementele necesare pentru identificarea cadrului și sincronizarea imaginii cu sunetul.

Cloc — Sunet de scurtă durată, de 1 000 Hz, redat de aparatul de proiecție sau masa de montaj, care marchează startul sunetului. În proiecția pe ecran se va vedea clacheta închizîndu-se și în același timp sunetul clocului.

Coloană sonoră — Totalitatea componentelor sonore (dialog, muzică, zgomot) care alcătuiesc sunetul filmului.

Commag — Copia pozitivă a filmului pe care se află și fonograma magnetică corespunzătoare.

Comopt — Copia pozitivă a filmului pe care se află și fonograma optică corespunzătoare.

Comentariu — Text vorbit care însoțește filmul, în special cel documentar.

Contratip (dup negativ) — Negativ obținut după o copie pozitivă.

Copie lavandă (dup pozitiv) — O copie pozitivă specială, cu granulație fină, efectuată după negativul original, astfel ca după ea să se realizeze un contratip negativ.

Copie de lucru — Copie pozitivă folosită la montaj care se trage direct de pe negativ sau reversibil.

Continuitate — Treceri cu ajutorul montajului de la un cadru la altul, fără săritură, cu alte cuvinte, cursivitate.

Contrast — Diferența dintre partea cea mai luminată și cea mai întunecată dintr-un cadru.

Creion dermatograf — Creion special folosit la marcarea copiei de lucru, imagine sau sunet.

Copie standard — Copie pozitivă a filmului ce conține atît sunetul cît și imaginea destinată proiecțiilor în sălile de cinema.

Densitate — Măsură a luminii transmise de film.

Derulator — Utilaj ce se folosește pentru derularea bobinelor de imagine și sunet ale filmului.

Derulator continuu — Derulator special conceput care permite parcurgerea neîntreruptă a unei bucăți de film montate în buclă printr-un aparat de proiecție.

Desen animat — Gen de film ce folosește desenul ca mijloc de mișcare și expresie artistică.

Difuzie — Distribuția spațială a unui fascicol luminos care este deviat în multiple direcții.

Dublaj — Operație tehnică prin care dialogurile originale ale unui film sînt înlocuite cu dialoguri rostite în altă limbă.

Dublă — Variantele succesive ale unui cadru de film executate la filmare.

Duplicare — Copierea materialelor reversibile pe alte materiale reversibile.

Dup negativ color — Obținerea unui nou negativ color după o copie pozitivă color.

Dup pozitiv color — Copie color cu granulație fină folosită pentru obținerea dup negativ color.

Emulsie fotografică — Dispersie foarte fină de microcristale de halogenură de argint într-un mediu coloidal.

Emulsie — Denumirea acelei părți a filmului acoperită cu substanțe sensibile la lumină. Este partea mai puțin lucioasă a filmului.

Efecte sonore — Sunet „cu particularitate deosebită", inclus în coloana sonoră a filmului, ca de exemplu cele ce creează impresia vocii auzite la telefon, cele cu ecou etc.

Efecte optice — Efecte executate pe film ca supraimpresiuni, fondu, înlănțuiri etc.

Etalonare — Proces tehnologic prin care se stabilesc condițiile optime de copiere a negativului de imagine care să asigure o copie pozitivă unitară, fără diferențe de densitate și culoare între planurile filmului.

Expunere — Acțiunea luminii asupra stratului fotosensibil al peliculei dintr-un aparat de luat vederi în timpul filmării.

Facerea cadrului — Operație constînd în selectarea și delimitarea în spațiu a zonei corespunzătoare care să cuprindă imaginea de film.

Factor de contrast — Gradientul maxim al curbei caracteristice exprimat prin tangenta unghiului format dintre prelungirea părții rectilinii a curbei și axa abcisei.

Fereastră cinematografică — Decupare care delimitează cîmpul imaginii. Ea poate fi fereastră de expunere sau de proiecție.

Film — Produsul final al artei și industriei cinematografice.

Film alb-negru — Producția cinematografică realizată pe peliculă alb-negru.

Film color — Producție cinematografică realizată pe film color.

Film magnetic — Peliculă prevăzută cu pistă magnetică.

Film mut — Filme ce nu conțin sunet.

Filmare — Operație de fotografiere a acțiunii unor personaje sau obiecte.

Filmare cu bandă ghid — Filmare cu înregistrarea sunetului în condiții necorespunzătoare. Aceste cadre vor fi postsincronizate.

Filmare cu play-back (cu muzică preînregistrată) — În acest caz, sunetul este înregistrat în prealabil separat. În timpul filmării, sunetul înregistrat este redat prin difuzoare, iar actorii mimează execuția sonoră.

Filmare cu priză directă — Metodă de filmare în care sunetul este înregistrat concomitent cu înregistrarea imaginii.

Filmare de exterior — Filmare executată în afara platoului studioului.

Filmare sincronă — Filmare executată o dată cu priza de sunet care va fi de calitate și deci folosibilă la montaj.

Film fonograf — Aparat pentru redarea sunetului înregistrat fie pe peliculă magnetică, fie optică.

Flash-back — O parte a acțiunii filmului este situată în trecut față de acțiunea principală.

Fondu — Efect optic care constă în apariția și dispariția gradată a imaginii.

Fondu de deschidere — Apariția gradată a imaginii, pornind de la negru.

Fondu de închidere — Dispariția gradată a imaginii pînă la negru.

Fondu de sunet — Apariția sau dispariția gradată a unui sunet.

Fondu înlănțuit de sunet — Marchează trecerea de la o secvență la alta, timp în care un sunet este atenuat pînă ce dispare pe cînd sunetul următor apare crescînd la maximum.

Fonogramă — Totalitatea modificărilor caracteristicilor materialului purtătorului de sunet, în corespondență cu variațiile sunetului înregistrat.

Fonograma optică (fotografică) — Este fonograma la care purtătorul de sunet este o peliculă fotografică.

Fonograma magnetică — Este fonograma la care purtătorul de sunet este o peliculă magnetică.

Formatul peliculei — Dimensiunile geometrice ce caracterizează pelicula, lățimea și înălțimea fotogramei, pasul perforației, dimensiunile perforației etc.

Fotogramă — Suprafața peliculei ce conține imaginea unei singure faze din mișcarea obiectului.

Generic — Ansamblul titlurilor ce prezintă filmul și numele realizatorilor.

Grosplan — Cadru filmat ce cuprinde numai capul, pînă sub bărbie, al personajului.

Imagine fotografică — Imagine înregistrată și fixată pe un material fotosensibil prin expunere la lumină și prelucrare fotochimică.

Imagine negativă — Imagine fotografică care are o repartiție inversă a părților luminoase și întunecate în raport cu subiectul de filmat.

Imagine pozitivă — Imagine fotografică care are aceeași repartiție a părților luminoase și întunecate cu subiectul filmat.

Inter pozitiv — Este o copie pozitivă cu granulație foarte fină trasă de pe negativele originale.

Internegativ — Este o copie negativă, trasă de pe un interpozitiv.

Înlănțuire — Procedeu de efect optic, prin care sfîrșitul unui cadru dispare treptat, concomitent cu apariția treptată a începutului cadrului următor.

Înregistrarea sunetului — Totalitatea operațiunilor tehnice care permit fixarea unui semnal audio pe un suport, în vederea conservării și redării la dorință.

Liniște — Bucată de peliculă fotografică montată în benzile de mixaj între porțiuni de bandă magnetică pe care se găsesc înregistrate dialoguri, muzică, zgomote.

Lipitură — Îmbinarea cap la cap a două bucăți de peliculă cu bandă adezivă sau soluție specială de lipit.

Masă de montaj — Utilaj ce dă posibilitatea vizionării și ascultării concomitente sau separate a imaginilor și sunetelor corespunzătoare, în vederea realizării în continuare a operațiunilor de montaj.

Mașină de lipit film — Dispozitiv de efectuarea lipiturilor a două pelicule.

Mixaj — Operație care permite amestecul în diferite proporții al mai multor surse de sunet.

Mișcare accelerată — Procedeu prin care mișcarea dintr-un cadru se desfășoară cu o viteză mai mare decît s-a desfășurat în realitate.

Mișcare încetinită — Procedeu prin care mișcarea cuprinsă într-un cadru se desfășoară cu o viteză mai mică decît în realitate.

Montaj — Totalitatea operațiunilor de ansamblare a întregului material filmat în ideea de a asigura o cursivitate a ideii elaborate de regizor.

Montaj magnetic — Operație de ansamblare a benzilor magnetice conținînd elementele componente ale sunetului în conformitate cu imaginea.

Montaj negativ — Operație tehnologică de lipire cap la cap a negativului de imagine, în ordinea și lungimea copiei de lucru.

Montaj alternat — Este un montaj prin paralelism, bazat pe simultaneitatea strictă a două sau mai multor acțiuni juxtapuse, prezentate alternativ, și care în cele mai multe cazuri se întîlnesc la sfîrșitul filmului.

Montaj asociativ — Montajul în care alternarea cadrelor trebuie să sugereze o asociație de idei.

Montaj brut — Primă ansamblare a unui film, realizată din bucățile selecționate, îmbinate în ordinea prevăzută în scenariu.

Montaj paralel — Intercalarea cadrelor a două sau mai multe acțiuni în timpul montajului, astfel încît diferitele fragmente ale fiecărei scene să fie prezentate în mod paralel iar acțiunile petrecîndu-se la diferite intervale de timp.

Negativ-imagine — Peliculă prelucrată și montată, cuprinzînd imaginile negative destinate realizării copiilor pozitive ale contratipelor.

Negativ sunet — Înregistrare fotografică a mixajului filmului în vederea obținerii copiei standard.

Numere de perforație — Numere ce se găsesc înscrise pe marginea filmului la intervale de 1 ft = 0,30 m. Numerele sînt imprimate pe materialele originale (negativ) și vor fi reproduse la fiecare copiere.

Peliculă cinematografică — Material fotografic destinat înregistrării imaginii și sunetului filmelor.

Peliculă reversibilă — Peliculă alb-negru sau color care, printr-o prelucrare adecvată, permite obținerea directă a unui pozitiv.

Peliculă virgină — Peliculă neexpusă luminii.

Perforație — Orificiu decupat pe marginea peliculei, ce servește la tracțiunea ei.

Plan cinematografic — Noțiune ce exprimă scara de reprezentare a omului în cadru.

Plan ansamblu — Planul cinematografic cel mai larg în care personajele nu se mai disting.

Plan apropiat — Planul cinematografic în care personajul apare în cadrul filmat pînă la genunchi.

Plan detaliu — Planul cinematografic în care apar numai detalii ale unei ființe sau obiect (o mînă, un ochi etc.).

Plan întreg — Planul cinematografic în care personajul apare filmat în întregime.

Plan general — Planul cinematografic în care personajele apar ca făcînd parte din ambianța generală.

Plan mediu — Planul cinematografic în care personajele apar filmate pînă la mijloc.

Primplan — Planul cinematografic în care personajele apar filmate de aproape, inclusiv umărul.

Plan de legătură — Un cadru care prezintă ceva diferit de acțiunea principală Acest plan se introduce între două cadre ale acțiunii principale.

Plan-contraplan (cîmp contra cîmp) — Procedeu de filmare în care cadrele sînt filmate din unghiuri opuse — aprox. 180°.

Plan sonor — Locul geometric al pozițiilor sursei sonore pentru care se percepe auditiv, la un microfon, o impresie de egală distanță.

Postsincronizare — Proces tehnologic cu ajutorul căruia se înregistrează dialoguri sau zgomote corespunzătoare unei imagini filmate anterior.

Presă de lipit — Utilaj cu ajutoul căruia se realizează operațiunea de lipire a peliculei cinematografice.

Proiecție cinematografică — Operația de redare a imaginilor filmate și a sunetului cu ajutorul aparatului de proiecție.

Racord — Procedeu de montaj cu ajutorul căruia se asigură legătura artistică dintre două cadre.

Racursi (contra plonjeu) — Cadru obținut prin filmarea de jos în sus. Aparatul de luat vederi este amplasat mai jos decît înălțimea subiectului.

Raf — Mișcare rapidă de panoramare a aparatului de filmare.

Ritmul mișcării — Sncesiunea cadrelor într-o secvență, determinînd pe ecran o anumită mișcare (normală, încetinită sau accelerată).

Scenariu — Proiect de realizare a filmului. El se întîlnește sub două forme reprezentînd stadiul cronologic de elaborare: la început sinopsis, sau un foarte concis rezumat al subiectului, și apoi scenariul literar, care e o povestire detaliată, a subiectului filmului, în scopul sugerării structurii și atmosferei acestuia.

Scenariu regizoral (decupaj) — Descriere detaliată pe planuri și secvențe ale acțiunii, cuprinzînd toate indicațiile de ordin tehnic în vederea realizării filmului.

Secvență — Parte a unui film cuprinzînd totalitatea planurilor realizate într-un anumit loc de filmare.

Sepmag — Sistem de înregistrare, în care fonograma magnetică a filmului și copia lui pozitivă se află pe benzi separate, necesitînd pentru vizionare un utilaj special.

Sincronizeuză — Utilaj folosit în montaj, cu ajutorul căruia se sincronizează (se aduc în paralel) 2—4 pelicule de imagine sau una de imagine și 2—4 de sunet.

Start de copiere — Bucată de peliculă ce se atașază la începutul fiecărei bobine a materialelor primare, în vederea copierii.

Start de montaj (sonorizare) — Bucată de peliculă ce se atașază la începutul copiei de lucru și al benzilor magnetice de sunet.

Start de proiecție — Bucată de peliculă ce se atașază de către laborator la copiile pozitive (înainte și după) pentru încărcarea corectă a aparatului de proiecție.

Stop de aparat — Metodă de realizare din filmare a unor imagini trucate obținîndu-se efecte de apariție, dispariție.

Stop cadru — Multiplicarea de un număr de ori a unei anumite fotograme a filmului.

Strat antihalo — Este stratul aplicat pe o față a suportului care absoarbe radiațiile luminoase ce se reflectă de suport.

Suprаimpresiune — Suprapunerea pe o aceeași peliculă a două sau mai multe imagini.

Titlu — Material scris care apare la începutul sau sfîrșitul filmului și care cuprinde denumirea filmului, realizatorii, interpreții.

Versiune dublată — Este acel film în care dialogurile sînt supuse în altă limbă decît cea în care au fost filmate inițial.

Versiune originală — Acel film în care dialogurile apar rostite în limba folosită de actori, în timpul filmării.

Vizionează — Utilaj prin care poate trece numai imaginea, folosit în scopuri de montaj.

Voleu — Efect cinematografic constînd în înlocuirea unei imagini prin alta.

ANEXE

1. Tabel de transformare a metrajului unui film de 35 și 16 mm în timp de derulare la o viteză de 24 fotograme/s.

Secunde	Fotograme	Metraj, m	
		35 mm	16 mm
1	24	0,456	0,182
2	48	0,912	0,365
3	72	1,368	0,548
4	96	1,824	0,731
5	120	2,280	0,914
6	144	2,736	1,097
7	168	3,192	1,280
8	192	3,648	1,463
9	216	4,104	1,645
10	240	4,560	1,828
11	284	5,016	2,011
12	288	5,472	2,194
13	312	5,928	2,377
14	376	6,384	2,560
15	360	6,840	2,743
16	384	7,296	2,926
17	408	7,752	3,108
18	432	8,208	3,291
19	456	8,664	3,474
20	480	9,120	3,657
21	504	9,576	3,840
22	528	10,032	4,023
23	552	10,488	4,206
24	576	10,944	4,389
25	600	11,400	4,572
26	624	11,856	4,754
27	648	12,317	4,937
28	672	12,768	5,120
29	696	13,244	5,803
30	720	13,680	5,486

Secunde	Fotograme	Metraj, m	
		35 mm	16 mm
31	744	14,136	5,669
32	768	14,592	5,852
33	792	15,048	6,035
34	816	15,504	6,217
35	840	15,960	6,400
36	864	16,416	6,583
37	888	16,872	6,766
38	912	17,328	6,950
39	936	17,784	7,130
40	960	18,240	7,315
41	984	18,696	7,498
42	1,008	19,152	7,680
43	1,032	19,608	7,860
44	1,056	20,064	8,046
45	1,080	20,520	8,229
46	1,104	20,976	8,412
47	1,128	21,432	8,595
48	1,152	21,888	8,778
49	1,179	22,344	8,961
50	1,200	22,800	9,144
51	1,224	23,256	9,326
52	1,248	23,712	9,509
53	1,272	24,168	9,692
54	1,296	24,620	9,875
55	1,320	25,080	10,058
56	1,344	25,586	10,241
57	1,368	25,992	10,424
58	1,392	26,448	10,607
59	1,416	26,904	10,789
60	1,440	27,360	10,972

Minute	Metraj, m	
	35 mm	16 mm
1	27,36	10,97
2	54,72	21,94
3	82,08	32,92
4	109,44	43,89
5	136,80	54,86
6	164,16	65,84
7	191,52	76,81
8	218,88	87,78
9	246,24	98,75
10	273,60	109,72
11	300,96	120,70
12	328,82	131,67
13	355,68	142,64
14	383,04	153,61
15	410,40	164,59
16	437,76	175,56
17	405,12	186,53
18	492,48	197,51
19	519,84	208,48
20	547,20	219,45
21	574,56	230,42
22	601,92	241,40
23	629,28	252,37
24	656,74	263,34
25	684,20	274,32
26	711,36	285,20
27	738,72	296,26
28	766,08	307,23
29	793,44	318,21
30	820,80	329,18

Minute	Metraj, m	
	35 mm	16 mm
31	848,16	340,15
32	875,52	351,12
33	902,88	362,10
34	930,24	373,07
35	957,60	384,04
36	984,96	395,02
37	1 012,32	405,99
38	1 039,68	416,96
39	1 067,04	427,93
40	1 094,40	438,91
41	1 121,76	449,88
42	1 149,12	460,85
43	1 176,48	471,83
44	1 203,84	482,80
45	1 231,20	493,77
46	1 258,56	504,74
47	1 285,92	525,72
48	1 318,28	528,69
49	1 340,64	537,66
50	1 368,00	548,64
51	1 395,36	559,61
52	1 422,72	570,58
53	1 450,08	581,55
54	1 477,44	592,53
55	1 504,80	603,50
56	1 532,16	614,47
57	1 559,52	625,44
58	1 586,88	636,42
59	1 614,24	647,39
60	1 641,60	658,36

Obs. 35 mm: 1 fotogramă = 24 fotograme = 0,456 m; 1 m = 52,63 fotograme
= 19 mm;
16 mm: 1 fotogramă = 24 fotograme = 0,18288 m; 1 m = 131,23 fotograme.
=7,62 mm;
Pentru formatul de 8 mm, la 24 fotograme/s se înmulțesc datele corespunzătoare formatului de 16 mm cu 2.

2. Tabel de transformare a metrajului unui film de 16 mm în timp de derulare, la o viteză de 16 fotograme/s.

1 fotogramă = 7,62 mm
1 metru = 131,23 fotograme

Secunde	Fotograme	Metri
1	16	0,12
5	80	0,60
8,2	131,23	1
10	160	1,22
16,4	262,5	2
20	320	2,40
24,6	394	3
50	800	6,03
60	960	7,31
Minute		
1,22	1 312,3	10
2,03	1 968,5	15
4,06	3 937	30
8,12	7 874	60
16,24	15 748	120
13,48	31 496	240
41	39 369	300
Ore		
1 h 22 min.	78 738	600

3. Tabel de transformare a metrajului unui film de 8 mm în timp de derulare, la viteza de 16 fotograme/s

1 fotogramă = 3,81 mm
1 metru = 262 fotograme

Secunde	Fotograme	Metri
1	16	0,06
5	80	0,30
10	160	0,60
16,4	262	1,00
30	480	1,82
33	524	2,00
60	960	3,65
Minute		
2,44	2 620	10
4,06	3 930	15
8,12	7 860	30
16,24	15 720	60
32,48	31 440	120
Ore		
1 h 5 min.	62 880	240

4. Tabel de transformare a metrajului unui film de 8 mm Super în timp de derulare, la viteza de 16 fotograme/s.

1 fotogramă = 4,22 mm
1 metru = 237 fotograme

Secunde	Fotograme	Metri
1	18	0,07
5	90	0,38
10	180	0,76
13	237	1,00
26	474	2,00
30	540	2,28
60	1 080	4,56
Minute		
2,12	2 370	10
3,18	3 555	15
6,36	7 110	30
13,12	14 220	60
26,24	28 440	120
52,48	56 880	240

5. Caracteristicile principale ale unor pelicule negative și reversibile alb-negru și color

Firma	Denumirea peliculei	Sensibilitatea				Sort	Format	γ recomandată	Observații
		lumina de zi		lumina incandescentă					
		DIN	ASA	DIN	ASA				
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
ORWO	NP 55	22	125	22	125	a / n	35 și 16	0,65—0,70	Negativ pancromatic pentru filmare universală
	NP 7	27	400	27	400	a / n	35 și 16	0,65—0,70	Negativ pancromatic, pentru filmări în condiții de iluminat dificile. (reportaje noaptea etc).
AGFA	GEVAPAN 30	20	80	20	80	a / n	35 și 16	0,65—0,70	Negativ pancromatic. Universal
GEVAERT	GEVAPAN 36	25	250	25	250	a / n	35 și 16	0,65—0,70	Negativ pancromatic pentru condiții dificile de iluminare
KODAK	Pluș X	—	80	—	64	a / n	35 și 16	0,60—0,70	Negativ universal
	Double X	—	250	—	200	a / n	35 și 16	0,60—0,70	Pentru condiții de iluminare slabă
	Tri X	—	320	—	320	a / n	35 și 16	0,60—0,70	Negativ pentru condiții dificile de iluminare
	4 X	—	500	—	400	a / n	35 și 16	0,60—0,70	—idem —
Pelicule sovietice	KN 2	16	35	16	35	a / n	35 și 16	0,60	Negativ pentru filmări în exterior
	KN 3	23	100	23	100	a / n	35 și 16	0,65	Negativ universal
	KN 4	25	300	25	300	a / n	35 și 16	0,65	Negativ pentru filmări în condiții de iluminare slabă
ORWO	UP 15	15	25	15	25	a / n	16 și 2×8	—	Reversibile pentru filmări la lumina de zi
	UP 22	22	125	22	125	a / n	16 și 2×8	—	Reversibile pentru filmări de interior
	UP 27	27	400	27	400	a / n	16 și 2×8	—	Reversibile pentru condiții de iluminare slabă
ORWO	ORWO color	—	—	17	40	color	35 și 16	0, 7±0,1	Negativ pentru filmări cu lampă incandescentă
	NC 3								La lumina de zi se folosește filtrul K 14

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
KODAK AZOMUREŞ	Eastman color tip 52 54	—	—	35	50	color	35 şi 16	0,65	Idem, filtru Wratten 85
	Cinenegativ alb-negru CN-AN-Azopan	22	125	22	125	a / n	35 şi 16	0,65	Negativ pancromatic pentru filmare universală
Pelicule sovietice	DS 5	15	30	—	—	color	35 şi 16	0,60—0,70	Negativ pentru filmări la lumina zilei
	LN 5	—	—	15	30	color	35 şi 16	0,60—0,75	Negativ pentru filmări la lumină incandescentă
ORWO	UT 13	13	16	—	—	color	16 şi 2×8	—	Reversibilă. Filmări la lumina zilei (5 500°K) granulaţie fină reliefează culoarea roşie.
	UT 16	16	32	—	—	color	16 şi 2×8	—	Reversibilă. La lumina bec incandescent se foloseşte filtrul albastru K-13
	UK 14	—	—	16	32	color	16 şi 2×8	—	Reversibilă pentru lumină artificială 3 200°K, granulaţie fină. La lumina zilei se foloseşte filtrul roz-portocaliu K-19
	UK 18	—	—	18	50	color	16 şi 2×8	—	Reversibil pentru filmări la lumina artificială
Pelicule sovietice	T.O. 2	14	20	—	—	color	16 şi 2×8	—	Reversibilă pentru filmare la lumina zilei
	T.O. 3	—	—	14	20	color	16 şi 2×8	—	Reversibilă pentru filmare la lumina becurilor incandescente
AZO-MUREŞ(*	RCP-15	15	25	14	20	a / n	16 şi 2×8	—	Reversibilă pentru filmări la lumina zilei
	RCP-17	17	40	16	35	a / n	16 şi 2×8	—	— idem —
	RCP-18	18	50	17	40	a / n	16 şi 2×8	—	Reversibilă universală
	RCP-21	21	100	20	80	a / n	16 şi 2×8	—	Reversibilă universală
	RCP-24	24	200	22	125	a / n	16 şi 2×8	—	Reversibilă pentru condiţii de iluminare slabă

(* Este un film pancromatic de contrast mediu şi granulaţie fină. Suportul este din triacetat de celuloză. În tabelul 6 sînt date condiţiile de developare şi soluţiile necesare.

6. Condiții de prelucrare a peliculelor reversibile AZOMUREȘ

Nr. fazei	Operația	Timp	Temperatura, °C	Soluția
1	Developare I	1 min 40 s — 2 min 30 s	21°±0,5°	AD-74
2	Spălare	2 min 30 s	15°—21°	—
3	Înălbire	2 min 30 s	19°—21°	AB-102
4	Spălare	1 min 30 s	15°—21°	—
5	Clarificare	1 min 30 s	19°- 21°	SD-130
6	Spălare	1 min 30 s	15°—21°	—
7	Iluminare 100 W 50 cm	1 min		
8	Developare II	1 min 30 s	20°—21°	AD 75
9	Spălare	1 min 30 s	15°—21°	—
10	Fixare	3 min 20 s	19°—21°	AF-101
11	Spălare	4 min 30 s	15°—21°	—

TOTAL timp 22 min

Revelator I AD-74

Metol	0,6 g
Sulfit ed sodiu (anh)	50 g
Hidrochinonă	20 g
Bromură de potasiu	8 g
Sulfocianură de potasiu	7,5 g
Hidroxid de sodiu	20 g
	pH= 12,9—13

Înălbitor AB-107

Bicromat de potasiu	9,5 g
Acid sulfuric (concentrat)	12 ml
	pH =0,8—1

Clarificare SD-130

Sulfit de sodiu (anh)	200 g
	pH= 10,2—10,3

Revelator II AD-75

Metol	1 g
Sulfit de sodiu (anh)	50 g
Hidrochinonă	20 g
Bromură de potasiu	0,25 g
Hidroxid de sodiu	15 g
	pH= 12,3—12,4

Fixator AF-101

Tiosulfat de sodiu (anh)	320 g
Sulfit de sodiu (anh)	7,5 g
Tetraborat de sodiu (borax)	30 g
Acid acetic glacial	20 ml
Alaun de potasiu	22,5 g
	pH= 4,6—4,7

Observații

1. Pînă la faza 4 inclusiv se va lucra pe întuneric sau cu filtru ORWO 108.
2. Soluția de fixare poate fi înlocuită cu:
   — tiosulfat de sodiu (crist.) — 250 g
   — metabisulfit de potasiu — 40 g.
3. Se poate folosi și procesul de prelucrare reversibil FORTEPAN.

BIBLIOGRAFIE

AGEL Henry. *Le cinema*, Casterman, Paris, 1963.

ARISTARCO Guido. *Cinematografia. Istoria teoriilor filmului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965.

BALASZ Bela. *„Arta filmului"*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957.

BURDER J. *„Tehnica montajului filmului de 16 mm"*, Oficiul de publicaţii al Radioteleviziunii Române, Bucureşti, 1975.

BURLACU V. ş.a. *„Tehnologia cinematografică"*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1974

COLPI Henry. „Declinul artei montajului". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 9, martie-aprilie, 1962.

EISENSTEIN S. M. *„Articole alese"*, Cartea rusă, Bucureşti, 1958.

EISENSTEIN S. M. „Montajul vertical". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 8, august, 1965.

GODARD Jean Luc. „Montage, mon beau souci" în „Caiet de documentare cinematografică" nr. 9, aprilie, 1962.

HUDSON R. „Arta monteurului, cum se creează vraja". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 10, 1966.

IUTKEVICI S. „Montajul". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 9, martie-aprilie, 1962.

KULESOV L. „Bazele regiei cinematografice", cap. IV, „Cadrul şi montajul". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 3, martie, 1964.

LAWSON John Howard. *„Film şi creaţie"*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

LINDGREN Ernest. *„Arta filmului"* Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

MARTIN M. *„Limbajul cinematografic"*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

MARTIN M. „Cinematograful modern — spectacol sau limbaj". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 13, noiembrie—decembrie 1962.

MARIN Al., MĂŞCA A. *„Sonorizarea filmului de amatori"*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1980.

MARIN Al. *„Trucaje cinematografice"*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1983.

MARIN Al. ş.a. *„Tehnica filmului de la A la Z"*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1979.

MITRY Jean. *„Esthetique et psihologie du Cinema"*, Editions Universitaires Paris, 1963.

NICOLAE I. ş.a. *„Chimia fotografică şi tehnologia prelucrării peliculei"*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.

PUDOVKIN V. *„Despre arta filmului"*, ESPLA, Cartea Rusă, Bucureşti, 1960.

REISZ K. *„Tehnica montajului cinematografic"*, Studioul Cinematografic Bucureşti, 1963.

RENOIR J. „O nouă concepţie despre montaj". În: „Caiet de documentare cinematografică" nr. 9, martie-aprilie 1962.
SADOUL Georges. *„Istoria cinematografului mondial"*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.
* * * *„A şaptea artă", Scrieri despre arta filmului,* vol. I—II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966—1967.
* * * Cartea tehnică: Aparatul de proiecţie transportabil tip APT 16—5 — Întreprinderea Optică Română Bucureşti.

Periodice

— Anthologie du cinema
— L'avant scene du cinema
— Cahiers du cinema
— Tryptique du cinema

Lei 18

Editura Tehnică

Filmul poate fi asemuit cu un mozaic al cărui „tot" artistic este rezultatul îmbinării unei multitudini de părți componente.

Prin forța sa creatoare, montajul construiește opera cinematografică din sute de fragmente, insuflîndu-i continuitate, fluiditate, inteligibilitate, ritm, tempo, dramatism.

AUTORII